





Verhandlungen

des

Historischen Vereins für Niederbayern

63. Band.



Festschrift

zur Feier des 100 jährigen Bestehens des Vereins
1830—1930.



Landshut 1930.
Jos. Thomann'sche Buchdruckerei Landshut.

Vorwort.

Der vorliegende 63. Band der „Verhandlungen" erscheint als Festschrift zur Feier des 100 jährigen Bestehens unseres Vereines.

Wenn der Band trotz der andauernd sich verschlechternden wirtschaftlichen Verhältnisse diesen Umfang zeigt, so verdanken wir dieses der Beihilfe der bayerischen Staatsregierung und in erster Linie den Druckzuschüssen durch die Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft in Berlin (400 M.) und der Stadtgemeinde Landshut (150 M.). Wir möchten für diese Unterstützung unserer Bestrebungen unseren aufrichtigsten und ergebensten Dank hier zum Ausdruck bringen. Der Kreisgemeinde Niederbayern war es auch heuer wieder nicht möglich für den Jubiläumsband des Kreisvereines den bis vor einigen Jahren in ziemlicher Höhe geleisteten Zuschuß zu gewähren. Daß wir bei dem Umfange des vorliegenden Bandes aus eigenen Mitteln erhebliche Opfer bringen mußten, ist natürlich. Wir glauben sie aber verantworten zu können, da wir doch auch unseren auswärtigen Mitgliedern eine würdige Jubiläumsgabe bieten wollten.

Dieselbe bringt an erster Stelle die wertvolle Arbeit Dr. Schuberts aus der Schule Geheimrat, Professor Dr. Pinders in München über den ältesten bekannten Maler Landshuts, Mair, welche für die Kunstgeschichte von Landshut und Niederbayern von großem Interesse ist, weiter eine speziell Landshut betreffende, gründliche Arbeit von Professor Dr. Wilz in Würzburg zur Geschichte des Theaters in Landshut, 2 kleine Aufsätze unseres Mitgliedes Pfarrer Straßer in

Pfelling über Entau und die dortige St. Thomas von Canterbury-Kapelle, also eine Arbeit aus dem Donaugau, eine Übersicht über das Schloßarchiv von Au bei Freising von Mitglied Pfarrer Schmid-Pötzmes und endlich einen geschichtlichen Überblick über Werden und Schaffen unseres Vereins in den letzten 100 Jahren vom Unterzeichneten.

Von den 2 erstgenannten Arbeiten und der Vereinsgeschichte sind Sonder-Abdrucke erschienen und durch den Verein zu beziehen.

Als Abschluß des Bandes wurde das versprochene Mitgliederverzeichnis angefügt, aus welchem zu ersehen ist, daß der Mitgliederstand, welcher Ende 1929 auf über 700 gestiegen war, um fast 60 zurückgegangen ist. Eine Folge der traurigen wirtschaftlichen Verhältnisse!

Den Geschäftsbericht über die Jahre 1926—30 werden wir im Band 64 bringen.

Möge die 100 Jahrfeier Anlaß geben, daß recht viele neue, bleibende Mitglieder dem Vereine zuwachsen! Die entsagungsvolle Arbeit, welche wir im Verein und durch diesen leisten, geschieht ja nur im Dienste des Vaterlandes. Und dieses allem voran!

Landshut im Oktober 1930.

Die Schriftleitung:
Dr. J. F. Knöpfler
2. Vorsitzender.

Inhalt des 63. Bandes.



Mair von Landshut.

Ein niederbayerischer Stecher und Maler des ausgehenden XV. Jahrhundert.



Von

Franz Schubert

Dresden.



„Vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät I. Sektion der Ludwig-Maximilians-Universität zu München als Dissertation angenommen. Der Tag der mündlichen Prüfung war der 26. Juli 1929, Referent Herr Geh. Reg.-Rat Prof. Dr Wilhelm Pinder“.

Vorwort.

Vorliegende Arbeit entstand aus der Beschäftigung mit dem Kupferstich des XV. Jahrhunderts. Durch verschiedene Umstände unterbrochen und durch die Ungunst der Zeit verzögert, wurde sie in der Form nicht so einheitlich, als es ursprünglich geplant war. Auch das Material und die Materie an sich stellten Hindernisse in den Weg, die den Stoff manchmal sogar nicht recht tragbar für eine Dissertation erscheinen ließen. Hierzu kam, daß während der Arbeit verschiedene Untersuchungswege mit negativem Resultat endeten. Wenn die Arbeit trotzdem weitergeführt wurde, so lag das an der Erkenntnis, daß auch negativen Resultaten ein wissenschaftlich positiver Wert zukommen kann, vor allem, wenn sonst mit überlieferten Angaben gearbeitet wird, die einer Prüfung nicht standhalten.

Allenthalben tauchten in den letzten Jahren Werke auf, die dem Mair von Landshut zugeschrieben wurden. Nahmen sie teilweise das neue Material dieser Arbeit vorweg, so bereicherten sie andererseits den Stoff. Die wissenschaftliche Berechtigung für Zuweisungen fehlte jedoch noch solange, als keine stilkritische Untersuchung des gesamten Materiales — vor allem auch der als einzig signierte Werke die Grundlage bildenden Stiche und Holzschnitte — vorlag, als noch nicht die überlieferten Angaben einer Prüfung unterzogen waren und so der Boden für einen Aufbau des Werkes von Mair von Landshut gegeben war. Da natürlich auch hierbei das seltsame Wesen und der sonderlingshafte Charakter Mair's schon stark in Erscheinung tritt und beides gewohnter Anordnung in der historischen Rekonstruktion eines Tätigkeitsablaufes im Wege steht, mußte auch über das rein Monographische hinaus auf Stilgeschichtliches eingegangen werden.

Es ergab sich also die Anordnung, zuerst die überlieferten Angaben einer Prüfung zu unterziehen und allgemeine Feststellungen zu machen, sodann das signierte und, soweit erhalten, bekannte graphische Werk einer stilkritischen Untersuchung zu unterwerfen und auf der so gewonnenen Grundlage das malerische und zeichnerische Oeuvre Mair's zusammenzustellen, hierbei aber auch das Wesen und das stilistische Herauswachsen aus Volksstamm und Zeit und die Berührungen und Zusammenhänge mit der weiteren Umgebung anzudeuten zu versuchen. Erschwerend war hierbei, daß sehr wenig Vorarbeit geleistet ist. Niederbayrische Malerei ist ein beinahe noch unerforschtes Gebiet und auch die Inventarisation Niederbayerns geht jetzt erst ihrer Vollendung entgegen.

Einer Reihe von Herren hat der Verfasser für liebenswürdige Hilfe bei der Materialbeschaffung, für Auskünfte und Ratschläge zu danken: Sir Campbell Dodgson, Dr. Hans Buchheit, Prälat Dr. Michael Hartig, Fürstl. Archivrat Schwanzer, Staatsoberarchivar Dr. Knöpfler, Prof. Dr. H. Voß, Conservateur Gabriel Rouches, Oberbibliothekarat Dr. Schottenloher, Prof. Anton Mayer, Dr. Edmund Schilling, Dr. E. Buchner, Dr. J. Rosenberg, Dr. M. Schmaus, Geistl. Rat Direktor Petrus Röhrl, vor allem aber Herrn Geh. Reg.Rat Prof. Dr. Max Lehrs, der eigentlich die Anregung zu vorliegender Arbeit gab, dem Verfasser nach Fertigstellung derselben zur Prüfung kurze Einsicht in sein reichhaltiges Material nehmen ließ und sehr wertvolle, ergänzende Angaben machte, allen diesen Herren sei auch an dieser Stelle der verbindlichste Dank ausgesprochen.

Es kann aber dieses Vorwort nicht abgeschlossen werden, ohne dem verehrten Lehrer des Verfassers, Herrn Geh. Reg.Rat Prof. Dr. Wilhelm Pinder den wärmsten Dank für alles, was der Verfasser von ihm gelernt hat, auszusprechen. Der Verfasser verdankt ihm letzten Endes auch den Sinn für eine lebendige, lebensgerechte Wissenschaft.

Inhalt.

I. Allgemeines.

Archivalisches. — Die literarische Überlieferung — Überblick über Zeit Ort und Art der Tätigkeit.

Unter den Kupferstichen und Holzschnitten des ausgehenden 15. Jahrhunderts befindet sich eine Gruppe von Blättern, die fast alle mit dem Namen „Mair“ signiert sind und sich in ihrer Eigenart und ihrem Stil — eine größere Zahl ist farbig behandelt — sehr deutlich von dem großen Bestand an Kupferstichinkunabeln abheben.

Man hatte also in diesem Falle eine dem Namen nach bekannte, sehr deutliche Individualität eines Stechers vor sich, den man, wohl auch der sonst in dieser Zeit nicht vorkommenden farbigen Behandlung seiner Stiche wegen, mit einem Maler Nikolaus Alexander Mair von Landshut identifizierte. Von diesem macht Westenrieder[1]) die Angaben, daß er um 1450 zu Landshut geboren und um 1520 gestorben sei, ohne dafür eine Quelle anzugeben. Lipowsky[2]) übernahm diese Angaben. Er berichtet von drei Tafelbildern, die um 1810 von Nikolaus Alexander Mair noch vorhanden gewesen seien: In der königl. Bildergalerie einen „Marktflecken in Brand stehend, von Einwohnern gelöscht werdend“, bei dem Spiegelverleger Sebastian Kircher in München eine „Ansicht der Stadt Landshut“ und ein Tafelgemälde des „Todes Mariä“, von Maria Jakobea, Gemahlin des Herzogs Wilhelm IV. für das Nonnenkloster Seligenthal bei Landshut bestellt. Zu letzterem zitiert Lipowsky die Kopie einer alten Rechnung, die von dem Akademiker v. Obermayr angefertigt sei und folgendermaßen laute: „Item Meister Nikel Alex. Maier bezahlt XXX Guldein von Malmey unser Lieb Fraw, do si sterben wil, so von der durchleuchtig Fürstin und Herzogin ze Bayrn gen Säldental geben“.

Diesen Gemälden fügt Nagler[3]) noch weitere 4 hinzu, nämlich die Bildnisse des Herzog Georg des Reichen und seiner Gemahlin Hedwig von Polen, eine Darstellung der Verlobung der Prinzessin Elisabeth, Tochter des Herzog Georg, mit dem Prinzen Rupert von der Pfalz im Saale der Trausnitz zu Landshut, einen Altar für die alte Kapelle zu Landshut und eine Darstellung des sog. Judentores (in veränderter Gestalt später Münchner Tor genannt) von Landshut. Die ersten drei dieser Werke waren nach Brulliot mit der Jahreszahl 1514 und dem Monogramm ANM (letztere beiden Buchstaben verschlungen), dem ersten von Nagler angegebenen, versehen. Alle diese von Lipowsky und Nagler aufgeführten Bilder sind heute verschollen. Nur Sighart[4]) erwähnt ein noch heute erhaltenes und unserem Stecher gehöriges Gemälde: die Giebelfeldtafel mit Passionsszenen im Freisinger Dom, wobei er freilich deren Datierung zweimal falsch liest. An anderer Stelle[5]) will er Mairs Hand an einem heute nicht mehr vorhandenen nördlichen Seitenaltar in Gelbersdorf erkennen. In seinem letzten Buch berichtet Sighart[6]) von den untergegangenen Fresken in einem Saale des Rathauses von Landshut, die ebenfalls von Nikolaus Alexander Mair von Landshut gewesen seien und von denen Sighart eine getreue kolorierte Kopie der Nordwand (von P. Weiß) besessen habe. Dargestellt gewesen seien Profanszenen, eine Fahrt mit Musik auf dem Wasser und ein Reigen, eine Hirschjagd, eine Bärenhetze, eine Weinlese u. ä.[7]) Auch diese Kopiezeichnung ist verschollen[8]).

Von all diesen erwähnten Bildern hat sich nichts erhalten, mit Ausnahme der Freisinger Giebelfeldtafel, die wir heute noch als sicheres Werk unseres Stechers ansehen. Zweifellos haben in der Überlieferung verschiedentlich Verwechslungen des Stechers Mair mit einem anderen Künstler Nikel Maier (oder Mair?), der wohl existiert hat, stattgefunden. Der Name ist ja in Bayern sehr verbreitet und in verschiedenen Schreibarten vorhanden. Die Rechnungskopie spricht ebenfalls von einem „Maier“, vorausgesetzt, daß sie richtig vom Original abgeschrieben wurde.

Denn was unseren Stecher Mair anbelangt, so findet sich von ihm eine einzige archivalische Erwähnung, und zwar im Münchner Stadtsteuerbuch von 1490, in dem unter Vordere Schwabinger Gasse

bei dem Maler Lämpl verzeichnet steht: „. . . Lämpl maler 2 fl. 20 Mair maler von Freising nihil . . .“[9]). Dieses ist die einzige, heute bekannte archivalische Erwähnung Mairs. Die bis in die jüngste Literatur unserer Tage[10]) zitierten archivalischen Erwähnungen Mairs als Hofmaler von Landshut in den Jahren 1492, 1499 und 1514, von denen Nagler[11]) berichtet, Pfarrer E. Geiß habe sie ihm mitgeteilt, sind ebenfalls unauffindbar. Jedenfalls ist in keinem der betreffenden Archive irgend etwas zu finden[12]), sodaß wir die Notiz im Münchner Stadtsteuerbuch von 1490 als das einzige gesicherte archivalische Datum annehmen dürfen und alle anderen Angaben streichen müssen.

Die Münchner Erwähnung Mairs besagt auch nichts über seinen Vornamen. Möglich, daß auch hierdurch später Verwechslungen mit einem eventuell existierenden Maler Nikel oder Nikolaus Mair entstanden sind. Daß unserem Stecher und Maler Mair dann auch noch der Vornamen Alexander gegeben wurde, beruht ebenfalls sicherlich auf einer Verwechslung mit dem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Augsburg tätigen Kupferstecher Alexander Mair.

Nun wird Mair in der archivalischen Notiz als „von Freising“ bezeichnet. Es ist also sehr wohl möglich, daß er aus Freising stammt oder zumindesten in Freising gelernt hatte oder vorher in Freising ansässig war. Daß wir ihn auch weiterhin als Mair von Landshut bezeichnen, beruht darauf, daß er später sicher in Landshut tätig gewesen sein wird. Wir dürfen das annehmen, erstens weil sich auf einem von Mairs Stichen, B. 10, das Landshuter Wappen befindet, zweitens trägt ein anderer Stich, P. 14, als Wasserzeichen das Wappen der Stadt Landshut, drittens steht Mair in Verbindung mit einem 1501—1514 in Landshut nachweisbaren Verleger, Seidensticker und Formschneider Hans Wurm (wie wir später sehen werden) und viertens ist Mairs Stil Niederbayrischem viel verwandter als oberbayrischem Wesen. Allerdings ist hierbei noch zu beachten, daß im 15. Jahrhundert die künstlerische Verbindung Freisings mit Landshut ungleich stärker war als mit München, sodaß also Mair auch in Freising geboren sein könnte.

Von Mairs Oeuvre sind 21 Stiche und 3 Holzschnitte mit „MAIR“ signiert, wozu noch zwei Handzeichnungen kommen. Weiteres über seinen Namen, seine Herkunft oder seinen Tätigkeitsort besagen uns, mit Ausnahme des oben erwähnten Landshuter Wappens als Medaillon auf einem Stich oder als Wasserzeichen, auch seine Werke nicht. Diese Signatur ist stets in den gleichen Antiqua-Majuskeln gegeben.

An Wasserzeichen finden sich der große Ochsenkopf mit Schlange am Kreuz, eine hohe Krone, ein K im Kreise, ein Wappen mit Salzkufen, ein großer Ochsenkopf mit breiter Stange, Krone und Blume und das Wappen von Landshut. Trotz des letzteren weisen sie im ganzen nur allgemein auf Oberdeutschland hin und sind für eine genauere Lokalisierung nicht verwendbar. Das Wappen mit den Salzkufen aber ist ein Wasserzeichen neuerer Drucke des 16. Jahrhunderts. Mairs Stiche und Holzschnitte sind zwar im ganzen heute nicht allzu häufig, viele der Blätter nur sehr selten anzutreffen, von einigen öfter vorkommenden Blättern aber existieren eine Anzahl neuerer Drucke. Allem Anschein nach haben sich von diesen meist nicht farbig behandelten Blättern die Platten längere Zeit erhalten, sodaß auch später noch Abzüge davon gemacht wurden. Es ist sehr gut möglich, daß sie von jenem Stecher W. hergestellt wurden, dessen Signet sich neben Mairs Signatur auf dem Stich der hl. Anna selbdritt, B. 8, erhalten hat.

Diese Signatur W. neben der Mairs hat in der älteren Literatur die verschiedensten Deutungen erfahren. Schon Bartsch vermutete, Mair könne eventuell nicht in Landshut in Niederbayern sondern in Landshut in Mähren tätig gewesen sein. Aber hierfür hat sich weder ein kleinster archivalischer Nachweis erbringen lassen können, noch war es möglich, Mair stilistisch mit Mähren in Verbindung zu bringen. Denn auch mit Wenzel von Olmütz, an den Bartsch zur Auflösung des Signum W dachte, besteht stilistisch nicht die geringste Verwandtschaft.

Erschwerend für die Betrachtung von Mairs Schaffen ist noch der Umstand, daß von seinen 25 graphischen Blättern zwar 10 datiert sind, diese aber alle 1499. Nimmt man hierzu die auf stilkritischer Grundlage ihm zugewiesenen Handzeichnungen und Ge-

mälde, so ergibt sich ein Zeitraum von 9 Jahren zwischen der frühesten Datierung 1495 und der spätesten 1504. Innerhalb dieser wenigen Jahre aber läßt sich eine evidente künstlerische Entwicklung kaum erwarten, zumal wenn man die geringere Qualität der Werke in Betracht zieht.

Daß Mair nicht nur Stecher, sondern auch Maler war (im Münchner Stadtsteuerbuch wird er zudem ausdrücklich „maler“ genannt), erweisen schon seine Stiche, die nicht nur farbig behandelt sind, sondern bei denen der Stich schon Rücksicht auf die später mit der Hand aufgesetzte Höhung nimmt. Mair verwendete eine Drucktechnik, bei der das Papier mit Wasserfarbe grundiert, dann darauf gedruckt und zuletzt mit einer Farbe gehöht, also Lichter aufgesetzt, modelliert und Ornamente angebracht wurden. In dieser Technik erreichte er Wirkungen der Helldunkel-Manier und es ist von hier aus bis zum Druck mit mehreren Platten, wie er Anfang des 16. Jahrhunderts einsetzt, nur noch ein Schritt. Gerade in dieser farbigen Behandlung seiner Blätter und deren teilweiser Vorausberechnung bei der Anlage der Komposition seiner Stiche beweist Mair einen recht feinen, malerischen Sinn. Nur von diesem Punkt aus können wir einen allgemeinen Schluß auf die Atmosphäre, aus der Mairs Schaffen herauswächst, ziehen und vermuten, daß er irgendwie bei der Miniatur ansetzt, die sich ja besonders lange in Bayern bis Ende des 15. Jahrhunderts rege erhalten hat.

Im Vergleich zur allgemeinen Stilentwicklung oberdeutscher Kunst setzt Mairs Schaffen ebenso unvermittelt an, als es endet, nach einer kurzen Zeitspanne von höchstens 15 Jahren. Seiner ganzen Art nach muß er in der 60er Jahren geboren sein. Seine Tätigkeit aber läßt sich nur im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und weiter bis 1504 nachweisen. Vielleicht haben wir es überhaupt mehr mit einer Art von Autodiktaten zu tun. Denn auch der Versuch, seinen Stil aus der Umgebung, in der er tätig war, zu entwickeln und die Ansatzpunkte für sein Schaffen zu finden, stößt auf die Schwierigkeit, daß zwar verschiedentliche Berührungspunkte mit der Kunst seiner Zeit und seiner Landschaft vorhanden sind, diese aber sich kaum in eine folgerichtige Entwicklung einordnen lassen, sondern hier und da auftreten. Das aber paßt auch zu dem ganzen Wesen Mairs: Ein kurioser, oft drolliger

und verschrobener Kauz, erfindungsreich und lebendig, künstlerisch nicht allzu hoch stehend, aber frisch zupackend oder naiv. In seiner Art der Formbildung noch ganz im Alten wurzelnd, zeigt er doch farbig eine Lebendigkeit des Sinnes, die auf das beginnende 16. Jahrhundert weist. Und es ist immerhin erstaunlich, daß ihm kompositionell keine einzige Entlehnung von fremdem Formgut im Sinne einer Kopie nachzuweisen ist.

So hat sich in jüngster Zeit der Blick auch wieder auf diesen kleinen Maler und Stecher gerichtet. Allenthalben tauchen Gemälde oder Zeichnungen auf, die ihm mit mehr oder weniger Berechtigung zugeschrieben werden, um daraus ein Oeuvre zusammenzustellen. Leider ist dabei bisher vergessen worden, sowohl die Stiche, die allein einen sicheren Grund und Boden für die Zusammenstellung und kritische Betrachtung seines Werkes ergeben, zu untersuchen und zu ordnen, als auch archivalisch nach Mair zu forschen und unsere bisherige Kenntnis und die literarische Überlieferung einer wissenschaftlichen Prüfung zu unterziehen. Hierbei ergeben sich verschiedene negative Resultate (archivalisch sahen wir das schon), die festzustellen aber wissenschaftlich sicherer ist, als mit falschen Überlieferungen oder irgendwelchen Hypothesen das Bild Mairs aufzubauen und mit Hilfe dieses dann ihm ein Werk zusammenzustellen.

Es wird also im folgenden versucht werden, zuerst die graphischen Blätter kritisch zu betrachten und zu ordnen, dabei auch manche Schwierigkeiten und Probleme aufzuzeigen, um dann seine Gemälde und Handzeichnugen zusammenzustellen und zu versuchen, seine Wesensart und seinen Stil in seiner Zeit und Umgebung zu verankern.

II. Die Kupferstiche und Holzschnitte.

Den Ausgangspunkt für eine Untersuchung und Zusammenstellung des Mair'schen Oeuvres müssen also die Stiche und Holzschnitte bilden. Von diesen insgesamt 25 Blatt sind zwar 24 signiert, jedoch trägt eines der signierten Blätter B. 8 außer der Signatur Mairs noch zweimal die Signatur W, die zu den verschiedensten Vermutungen und Kombinationen Anlaß gegeben hat. Man kann aber heute mit großer Wahrscheinlichkeit diese Signatur W. als die des Hans Wurm ansehen, wie es auch gerade jetzt A. M. Hind[13]) getan hat, ohne allerdings die Stiche näher zu untersuchen, noch auch das Werk des angeblichen Druckers Hans Wurm in Landshut (der gar nicht Drucker war, sondern nur Formschneider und Verleger) einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Es wird darüber später[14]) noch ausführlicher zu sprechen sein. Jedoch zieht Hind hieraus den Schluß, daß in diesem Falle alle Stiche des Mair von Hans Wurm gestochen sein müßten, eine Folgerung, die zu ziehen nicht unbedingt eine Notwendigkeit vorliegt, denn deutlich lassen sich die Blätter in einzelne Gruppen zerlegen, von denen eine sich um das Blatt B. 8 mit der Signatur W. gruppiert.

Eine Sichtung und Ordnung des graphischen Werkes steht also einesteils diesen Schwierigkeiten gegenüber. Andernteils kommt für eine stilistische und chronologische Ordnung des Oeuvre erschwerend der Umstand hinzu, daß von allen Blättern zwar 10 datiert sind, aber diese sämtlich 1499 (auf dem Blatt der Kreuztragung B. 6, Exemplar der Hofbibliothek Wien, ist im II. Etat die Jahreszahl 1506 hinzugefügt, eine Art der Datierung, die also hier nur als terminus ante verwendet werden kann). An Daten stehen sonst für das gesamte Werk des Mair nur die Freisinger Giebelfeldtafel von 1495, die Handzeichnung der Bodleiana in Oxford von 1495 und 1496, die Zeichnung von 1496 in Moskau, das Trienter Tafelbild von 1502 und die Zeichnung von 1504 in Wien zur Verfügung. Die originalen Datierungen umfassen also eine

Zeitspanne von 9 Jahren, sodaß eine chronologische Ordnung auf stilkritischer Grundlage nur sehr schwer oder kaum sicher aufzustellen ist. Für das graphische Werk speziell kann dann noch die Technik in Betracht gezogen werden, und auch hierbei wird nie mit absoluter Sicherheit gesagt werden können, ob und wie weit diese wenigstens bei einem Teil der Stiche auf Rechnung des Stechers im technischen Sinne der Arbeitsteilung zu setzen ist. Eine Arbeitsteilung in Zeichner und Formschneider, wie sie für den Holzschnitt als üblich angenommen werden darf, ist für den Kupferstich ja eigentlich unbekannt. Doch soll auf diese Frage später noch eingegangen und hier nur darauf hingewiesen werden, um von vornherein die Schwierigkeit der Fragestellung nach einer Ordnung des graphischen Werkes überhaupt zu beleuchten. Wenn also im folgenden der Versuch gemacht wird, die Blätter in Gruppen zusammenzufassen und chronologisch zu ordnen, so haben die Resultate nur einen Annäherungswert, und es ist sehr wohl möglich, das eine oder andere Blatt unter einem andern Gesichtspunkt an einer anderen Stelle oder sogar Gruppe einzureihen.

a) Die frühen Stiche.

Zu einer ersten und wohl frühen Gruppe kann man den Stich der „Verkündigung" P. 14 und den Holzschnitt der „Geißelung Christi", Dodgson, Catalogue I, 149, A. 144, zusammenstellen.

Zwar zeigt der Stil der Faltengebung bei den Gewändern Mariä und des Engels auf der „Verkündigung" schon sehr sichere und zügige Konturen, vor allem der Säume. So die große halbkreisförmige Ohrenfalte beim Mantel der Maria links unten über der am Boden liegenden Blume, mit der trichterförmigen Einknickung, wie sie auch z. B. bei Schongauer B. 3 auftritt, auch das vom rechten Arm Mariä herabfallende Saumstück mit der S-förmigen Faltung auf der obersten Stufe hat etwas sehr ruhig und sicher Zügiges. Ebenso ist der Versuch gemacht, die einzelnen Faltenbrüche als Ganzes zu sehen und durch eine kräftige Herausarbeitung der Licht- und Schattenpartien den Mantel Mariä als Masse zu empfinden. Dem aber steht noch eine relativ unbeholfene Bildung der Körperformen und Glieder gegenüber. Die Gesichter,



A 4 **Gotha**

denen jede Modellierung fehlt, haben den Ausdruck der Stumpfheit und Leere. Die Bildung der Hände ist mißglückt, vor allem bei der linken Hand Mariä und der rechten des Engels mit den überlangen ausgestreckten Fingern. Vergröbernd wirkte hier sicher die Ungeübtheit in der Technik des Stechens mit. Das Ganze trägt in vielem einen beinahe holzschnittmäßigen Charakter. Aber auch die Parallelschraffuren sind noch sehr konfus und unregelmäßig, die Kreuzschraffierung grob, ungenau, viel zu weitmaschig und regellos. Die Schattenschraffuren der Falten berücksichtigen noch kaum deren Form. Meist verlaufen sie in geraden Linien und gehen an verschiedenen Stellen über Binnenkonturen einfach hinweg. Auch das trägt dazu bei, ein Gesamtempfinden eines faltigen Gewandes als Masse noch zu verhindern und den Mantel als eine Zusammensetzung einzeln gebildeter, sehr steifer, eckiger und härter Falten zu sehen. So hat auch der Raum, in mangelhafter Perspektive gebildet, noch etwas Gestücktes und Geschachteltes. Vielleicht darf man bei diesem Stich Mairs als dem einzigen seines ganzen Werkes annehmen, daß ihm als Anregung und Kompositionshilfe ein fremder Stich vorgelegen hat, und zwar die „Verkündigung" des Hausbuchmeisters L. 8. Und es ist bezeichnend für Mair, daß er auch in diesem Falle nicht direkt kopiert, sondern nur die allgemeinen Elemente der Komposition benutzt.

Als zweites Blatt ist dieser Gruppe eine „Geißelung Christi", Unica-Exemplar des Britischen Museums, zuzurechnen. Hier beherrscht Mair das Figürliche besser, die Bewegungen sind in ihrer spätgotischen Tänzerhaftigkeit recht glaubhaft. Auch die Bildung des Raumes, der die Figuren aufnimmt — ganz im Gegensatz zu der flächenhaften Bewegung Pollack'scher Figurenkompositionen —, hat schon etwas Überzeugenderes. Wieder ist es aber auch hier die Zeichnung in Verbindung mit der Technik, die für eine Ansetzung in der frühen Gruppe graphischer Blätter spricht. Schon im Katalog der Sammlung Durazzo[51]), aus der das Blatt stammt, als auch von Willshire[16]) wurde das Blatt als Metallschnitt angesprochen. Hierzu liegt jedoch keine Veranlassung vor und so behandelt auch Dodgson[17]) das Blatt als Holzschnitt. Mit Recht weist Dodgson darauf hin, daß der Metallschnitt „can be resolved in almost every case into either line-engravings or woodcuts pure

and simple". Ebenso betont er, daß, wenn technische Eigenheiten nicht die gewöhnliche Art des Holzschnittes zeigen — also in unserem Falle die ausgedehnte Verwendung von drei bis vier Kreuzschraffurlagen —, dies noch kein Grund ist, ein Blatt als Metallschnitt anzusprechen. Schreiber[18]) versucht zwar, auf etymologischem Wege Geisbergs Unterscheidung zwischen Schrotblättern und Metallschnitten zu entkräften, da beide Worte eigentlich Synonyma seien; in der Praxis wird man aber doch auf Grund der verschiedenen graphischen Herstellungsverfahren zwischen beiden Arten unterscheiden müssen. Wenn also der Metallschnitt auf jede Verwendung von Punzen zur Bearbeitung des nicht weggeschabten Grundes verzichtet und dadurch im Prinzip dem Holzschnitt durchaus gleich wird, so besteht auch schnittechnisch kein Unterschied mehr. Dieser liegt nur noch im Material, in das geschnitten wird, aber nicht im Druckresultat, das sich stilistisch und in seiner Materialgerechtigkeit deckt. Mag die Unterscheidung zwischen Holz- und Metallschnitt angesichts des Druckresultates meist kaum möglich sein, so kann hier doch geltend gemacht werden, daß die Linien etwas sehr glattschnittiges im Sinne der Holzschnittechnik haben, während sie beim Metallschnitt körniger wären. Hat die Komposition und Zeichnung des Blattes etwas durchaus Holzschnittgemäßes — aus diesem Grunde auch darf man den Zeichner und Schneider des Blattes wohl als identisch annehmen —, so ist die Verwendung großer schwarzer Flächen in den Blattecken und den Durchblicken durch die Fenster und Türen bemerkenswert.

Rechnet man hierzu, daß das Papier vor dem Druck leicht grün getönt wurde, so kann man annehmen, daß auch dieses Blatt wie das zur Gruppe gehörige der „Verkündigung" hauptsächlich technischen Versuchen diente, um so die Besonderheiten der Zeichnung kennen zu lernen, die jede der beiden graphischen Techniken fordert. Es war diese Untersuchung auf das Technische der beiden Blätter notwendig, um ihren experimentierenden Chrakter nachzuweisen. Mair hat ja auch später Vieles technisch versucht, auf dem Wege zum chiaroscuro und zum Farbenholzschnitt hin, jedoch ist später jedes Blatt in sich technisch durchaus einheitlich, abgesehen von den zwei weiteren 1499 datierten Holzschnitten. Hier aber treten die Diskrepanzen des für eine Drucktechnik geforderten Zeichenstiles

innerhalb eines Blattes auf, und wir dürfen aus diesem Grunde die Blätter als Versuche auffassen und sie zu einer frühen oder wenigstens vor allen anderen Blättern Mairs liegenden Gruppe zusammenfassen. Für die Diskrepanz einen Formschneider verantwortlich zu machen, liegt keine Notwendigkeit vor, da Zeichnungsart und technische Manier von Kupferstich und Holzschnitt sich auf beiden Blättern wechselseitig durchdringen und es sehr gut zu Mair als beinahe einem Autodiktaten, technischen Experimentator und eigenwilligem Kopf paßt, seine Werke selbst zu schneiden oder zu stechen. Letzteres ist ja auch sonst das übliche.

Da das Blatt der „Verkündigung" in Gotha als Wasserzeichen das Wappen der Stadt Landshut mit den drei Eisenhüten trägt, dürfen wir es als in dieser Gegend entstanden denken. Wie weit wir zeitlich mit der Datierung der Gruppe hinabgehen dürfen, ist fraglich. Bestimmt liegen beide Blätter einige Zeit vor dem ersten sicheren Datum, der Freisinger Tafel von 1495, für die schon eine Berührung mit Italien wahrscheinlich ist. Da Glaser[19]) den Stich des Hausbuchmeisters, L. 8, der die Anregung für Mairs Komposition der „Verkündigung" P. 14 gegeben hat, in die Gruppe der Stiche zwischen 1475 und 1488 setzt und wir Mair dem Charakter und Stil seiner Werke nach als einen in der 60er Jahren geborenen Künstler betrachten dürfen, so können wir die Stiche etwa um das urkundlich gesicherte Jahr 1490 seines Aufenthaltes in München setzen.

Eine zweite Gruppe von Stichen bilden die Blätter „Samson und Dalila" B. 3 und „Frau ein Wappen haltend" P. 19.

Wieder ist es zuerst das Technische, das diese Blätter von der ersten Gruppe abhebt. Die Schraffuren sind regelmäßiger geworden, die einzelnen Linien fester, bestimmter und gleichmäßiger. Hatte allerdings die Faltengebung der „Verkündigung" schon etwas recht Flüssiges, so ist hier in dieser zweiten Gruppe die Modellierung sorgsamer und feiner, die Taillen laufen mehr im Sinne des Konturs und der modellierten Fläche; sie sind geschwungener und in ihrer Stärke besser ihrer Lage nach abgestuft. Auch die Gesichter, obwohl nicht lebendig und ausdrucksfähig, haben wenigstens das Stumpfe abgestreift zu Gunsten einer glatteren und beinahe

routinierteren Modellierung. Sie zeigen, speziell die Frauengesichter der Hauptfiguren, schon den ausgebildeten Typus der Mair'schen Gesichter: ein eiförmiges, sehr rundes Gesichtsoval mit stark gebogenen Jochbeinen, stark gewölbten Augäpfeln, über die das obere Augenlid ziemlich weit nach unten übergezogen ist und nur einen nach unten gebogenen Augenschlitz sichelförmig freiläßt; eine nicht zu kurze, unten fleischige, aber recht feine Nase und einen kleinen Mund mit vollen, geschwungenen Lippen. Es ist ein Typ, der in manchem stark an den Oberrhein und Schwaben, an Schongauer und Holbein d. Ä. erinnert. Man vergleiche hierzu den Gesichtstyp bei Schongauer B. 28, 29, 30, 32. Die Bildung der Haube bei der ein Wappen haltenden Frau P. 19 aber gemahnt stärker an Holbein d. Ä. und an Niederländisches, so an Holbeins Weingartener Tafeln im Augsburger Dom von 1493. Es wird im weiteren noch mehrmals auf spezielle niederländische Motive hinzuweisen sein, die im Sinne der allgemeinen Welle niederländischen Einflusses in Deutschland in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auftreten. Der Blick über einen fliesenbelegten Gang durch eine hohe Türe in einen leeren gewölbten Raum in starker Verkürzung auf dem Samson- und Dalila-Stich B. 3 ist eines dieser allgemeinen niederländischen, aber als rein zeitliches Stilcharakteristikum zu wertende Motive. Die bayerische Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts zeigt ja eine starke Vorliebe für Architekturen, die Szenen spielen sich gern in Innenräumen mit Blicken auf Plätze und Straßen im Hintergrunde ab. Typisch für Mair tritt die geschachtelte und gehäufte baukastenartige Architektur auf, die vielfach von ornamentalem Schnörkelwerk umwoben und übersponnen wird und deren Säulen und Pfeiler astartig gewundene oder kurios geflochtene und ineinandergeschlungene Rundstäbe zeigen, die Skulpturenschmuck oder sonst welche plastischen Gebilde tragen. Das Ornament, das rankenartig die Architektur überwuchert, Pfeiler und Bogen überzieht, hat in seiner oft flauen Kurvierung etwas sehr Saftiges, Gedrungenes und Dickes, ganz im Gegensatz zu der dünnen, feinen und geschärften Ornamentik des Jan Pollack und seiner Schule. Mairs Ornamentik wird mit der Zeit immer knolliger und gedrungener, ohne je ihren spätgotischen Charakter aufzugeben. In unserer zweiten

Stichgruppe hat sie als Kompositionsfaktor noch eine besonders ausgesprochene Aufgabe zur Verfestigung der Bildebene, deren flächige Bewegtheit in starkem Kontrast zu der ziemlich kahlen und nüchternen, aber intensiven Räumlichkeit der Bildtiefe steht. Vor allem wird dies bei dem Blatte der wappenhaltenden Frau P. 19 klar, auf dem die Ornamentik gleichsam als Torbogen die ganze Komposition einrahmt. Phantastisch wird diese Ornamentik noch von menschlichen Figuren belebt: rechts und links je eine auf einer Astschlinge stehende Frau unter einem Baldachin, die von einem etwas tiefer stehenden Mann gehalten wird, während unten auf Säulenstümpfen noch je ein Mann kniet. Bei letzterem kann man wirklich schwanken in der Meinung, ob die teigig weiche und verkümmerte Bildung von Unterschenkel und Fuß des gebeugten Beines künstlerischem Unvermögen entspringt oder ob man diese Wesen rein als Fabelwesen aus der vegetabilischen Ornamentik herauswachsend ansehen darf. Die oberen Figuren jedoch können durchaus als grisaillenartig gedacht angesprochen werden. Geschlossen werden diese beiden seitlichen Ornamentrahmenstücke dann oben durch die beiden flächigen Ranken, die, in der Bildebene stehend, den sehr unbeholfen verkürzten abschließenden Bogen nur zu berühren scheinen. Durch diesen Ornamentrahmen blickt man in einen kleinen, schmalen Raum mit Netzgewölbe, dessen Rippen auf astartig gewundenen Diensten in den Ecken aufsitzen. Der Raum ist zu jäh verkürzt und der Boden erscheint tiefer als das ihn überdeckende Gewölbe, aber er nimmt auch mit Hilfe des vorderen kulissenartig wirkenden Rahmens die große stehende Frauenfigur recht gut auf, die das Wappen mit den bayrischen Wecken[20]) in den Händen hält. Das im ganzen einheitliche Licht mag in einigen Partien der rechten Seite etwas zu grell, die betreffenden Flächen mögen im Sinne der Schwarz-Weiß-Wirkung zu leer erscheinen, es ist aber sehr gut möglich, daß auch hier schon in Rücksicht auf eine spätere Höhung des Druckes diese Stellen auf der Platte ausgespart wurden. Daß Mair in der Komposition die spätere Erhöhung des Druckes berücksichtigte, wird ja durch den verschiedenen Zustand der einzelnen Exemplare anderer Stiche deutlich, worauf auch Hugelshofer[21]) für den Stich P. 13 hinwies. Die Faltengebung aber gehört in ihrer spitzeren geradlinigeren

und härteren Knitterung der mehr linearen Art Mairs an, die neben einer weicheren, gerundeteren und beruhigteren, beinahe altertümlicher erscheinenden Art des Stils bei Mair herläuft. Dieser weichere Strich mit sanfter kurvierten Säumen und lockerer Faltung tritt in dem Stich „Samson und Dalila“ B. 3 auf. Der Tiefenzug spricht hier viel stärker, besonders durch den nach links oben in den Hintergrund laufenden Blick in die offene Halle. Auch die typisch Mair'sche geschachtelte Architektur, deren Teile geschickt als Kulissen gestellt sind, geben dem Raum Tiefe, da von einer perspektivisch sicheren Raumkomposition natürlich nicht zu sprechen ist. An dem vorderen Pfeiler lebt sich ornamentales Schnörkelwerk in der typischen Bildung aus. Bezeichnend bleibt, daß die eine Skulptur tragende, unten aus einem geraden, im oberen Teil auf zwei umeinandergewundenen Rundstäben gebildete Säule vor ganz neutralem, mit dem Raum und der plastischen Masse des Pfeilers in keinem Zusammenhang befindlichen dunklen Grund steht. Dabei jedoch stehen Säule und Pfeiler schon im Bildraum, während der schlafende Samson links bis ganz an die vordere Bildebene gerückt ist, wo er mit aufgestütztem Arm in gebrechlicher Stellung schläft. Die Bildung der zu großen Beine ist mißlungen. Hinter ihm sitzt Dalila, im Begriff, ihm mit einer Schere die Haare abzuschneiden. Die Dramatik des Vorganges ist außerordentlich abgedämpft, um nicht zu sagen, abgestumpft. Der Gesichtsausdruck der Dalila erscheint leer. Die im Mittelgrund an der Brüstung wartenden Schergen aber tragen einen beinahe über das tragische Schicksal des Riesen nachdenkenden Ausdruck, während der ganz rechts über die Treppe in die Türe hineinschreitende Bewaffnete, dem von rückwärts aus einem Fenster ein Mann gespannt nachblickt, etwas Geheimnisvolles hat. Denn das Blatt als Ganzes ist in hohem Grade stimmungsmäßig und farbig gedacht, wie aus dem vorzüglichen Exemplar im Kupferstichkabinett des Staedel'schen Kunstinstitutes in Frankfurt a. M. hervorgeht. Ist schon das eine der beiden Exemplare im Berliner Kabinett auf ein blau-grünlich getöntes Papier gedruckt, so zeigt die Grundierung des Papieres bei dem Frankfurter Exemplar eine grüne Farbe, auf die dann gedruckt wurde, wie es Mair ja sehr oft tut. Der Stich ist dann mit Gelb und Weiß gehöht. Der Himmel

aber ist stark gedeckt dunkelblau und zeigt eine Höhung, die am Horizont über den Köpfen der Schergen in eine intensive Orangefarbe übergeht. So ist farbig in einer außerordentlich feinen Weise die Wirkung einer frühen Morgenstunde mit anbrechendem Tageslicht erreicht, die sehr gut zum Stimmungsgehalt der Szene paßt.

Kann man also diese beiden Blätter P. 19 und B. 3 auf Grund ihrer zwar regelmäßigeren, aber noch ein wenig groben und weitmaschigen Technik, ihrer gewissen Härte der Raumbildung in Diskrepanz mit einem Element flächenhafter Ranken- und Schnörkelwerkornamentik als eine zweite Stichgruppe zusammenfassen, so erhellt doch schon hier der zwitterhafte Stil Mairs als eines Zwischenmeisters — im Sinne Pinders[22]) — ganz eigener Art. Es stehen Elemente einer goldschmiedgemäßen Kupferstichkunst, ziemlich linear, mit geradlinigen, eckigen und beinahe scharfen Faltenbrüchen und einer harten und kleinteiligen Knitterung, wie sie etwa als Analogie zur Generation des Meisters E. S. aufgefaßt werden kann (in gewissem Sinne kann man auch hier von „Formzertrümmerung“ analog dem Vorgang in der Plastik, etwa der Madonna von St. Severin in Passau ca. 1460 sprechen, Mair ist ein Spätling, ein verspäteter Mensch, der auffallend nach rückwärts tendiert), gegenüber den Elementen eines malerischen Stils mit weicheren und gerundeteren Konturen, einer viel mehr als Masse begriffenen Faltengebung und einer weicher modellierten Knitterung. Es bleibt hierbei auch typisch und bezeichnend, daß in diesem mehr malerischen Stil die Koloristik fortschrittlich ist, während die Zeichnung beinahe Analoga zum weichen Stil, also unter Überspringen der vorhergehenden Generation zur Generation von 1420 aufweist. (Es mag hierbei angedeutet sein, daß im Grunde nicht linear und malerisch, sondern Linie und Masse Gegensätze sind.) Diese altertümlich gotischen Stiltendenzen Mairs werden vor allem deutlich in seinen Handzeichnungen, worauf später noch zurückzukommen sein wird.

Für die Frage, in welche Zeit diese Stiche zu setzen wären, ist zuerst als terminus ante das Jahr 1499, in dem eine Stichgruppe von 10 datierten Stichen entstanden ist, maßgebend. Vor diesem Jahr liegen an datierten Werken Mairs die beiden Handzeich-

nungen von 1495 und 1496 in Oxford und Moskau, sowie die datierte Giebelfeldtafel von 1495 in Freising. Zu letzterer liegen in der Architektur und Faltenbehandlung die meisten Beziehungen vor. Jedoch zeigt die Freisinger Tafel eine fortschrittlichere, saftigere und knolligere Bildung der Ornamente und außerdem schon entschiedene Elemente einer Beeinflussung von Italien, wie später gezeigt werden soll. Es ist also ratsam, auch diese beiden Stiche in die erste Hälfte der 90er Jahre zu setzen.

b) Stiche und Holzschnitte von 1499 und Verwandtes. Das Problem der Signatur W.

Gegenüber dieser ersten kleineren Gruppe schließt sich nun als Hauptgruppe eine größere Zahl von Stichen Mairs an. Es sind dies ingesamt 16 Blätter, von denen 10 die Jahreszahl 1499 tragen und sich schon dadurch zu einer Gruppe zusammenschließen. Hierher gehören die Kupferstiche B. 4, 7, 8, 10, 11, 13, 16, 17 und die Holzschnitte Dodgson, Catalogue A. 143 und 145, zu denen dann noch die undatierten Stiche B. 1, 2, 6, 9, 12 und der einzige nicht signierte Stich B. X, 11, 4 treten.

Auch in dieser Hauptgruppe tritt wiederum der stilistische Dualismus eines mehr malerischen Faktors — nicht nur im Sinne des technisch Malerischen, sondern auch im Sinne der Maler-Stecher und des Stiles der Schongauer Generation — und eines sehr linearen goldschmied-stecherartigen Faktors auf. Ja, es ist wiederum bezeichnend für Mair, daß die zweite altertümlichere Art in dieser Gruppe entschieden vorherrscht, trotzdem schon vorher in den 1496 datierten Zeichnungen die weichere, mehr malerische Art real entwickelt auftritt. Das innerlich ältere Element zeigt sich in einem Zurückgreifen auf die Typen und das Stilempfinden des Meisters ES., wie es vor allem die Engel auf der „Anna selbdritt" B. 8, auf dem „Betenden Mann" P. 16 und auf der „Madonna" B. 7 deutlich machen. Man vergleiche etwa den Stich Mair B. 8 mit der Madonna des Meisters ES. L. 76 und mit den Stichen L. 68, 74, 81. Hat zwar der Stil und die Faltengebung als Gesamtes auf Mairs Stichen B. 4, 7, 8 und P. 16 gegenüber dem

Meister ES. etwas viel Beruhigteres, Kurvierteres und Sanfteres, so sind doch besonders aber auf dem Stich B. 8 der heiligen „Anna selbdritt“ stilistische Momente vorhanden, die stärker auf die Stilstufe und das Formempfinden des Meisters ES. und seiner Generation zurückgreifen. Die Form und Faltengebung auf B. 8 z. B. ist sehr dünn und unstofflich. Alle Faltengrate und die Mehrzahl der Konturen laufen geradlinig und brechen sich in Winkeln, deren Scheitel elegant gerundet sind. Ein lineares Empfinden zeigt sich, die Faltengebung wird nicht als Masse empfunden, in der durch Schiebung und Knickung die einzelnen Faltengrate sich entwickeln, sondern jede Falte erscheint wie gesondert gebildet und mit den anderen dann zu einem Ganzen zusammengesetzt. Tritt diese fast ausnahmslos geradlinige Knitterung der Falten nur bei B. 8 auf, so zeigen die Stiche B. 4, 7 und P. 16 zwar eine Verbindung dieser Knitterung mit einer größeren und zügigeren Kurvierung und Rundung; aber auch hier hat der Entwurf und die Zeichnung des Vorwurfes noch etwas mehr von der Art des Meisters ES. Die Abriegelung und Absperrung des Tiefenraumes durch gestellte Kulissen und geschachtelte Architektur, die durchaus linearen Ausdrucksmittel, die Verspannung der Komposition in der Fläche der vorderen Bildebene, von der aus sich der Raum nach rückwärts schichtet und in dem alle Volumina — von Körpern, Gewändern, Architekturen und Ornamenten — linear aufgebaut und gestaltet möglichst das Bestreben zeigen, sich dieser ebenen Schichtung anzupassen, endlich das Zuständliche, ein wenig Gespreizte, Ruhige, Verharrende und Repräsentative der Figuren, die keine Gemütserregung, sondern höchstens (je nach Qualität) Gemütszustände zeigen, denen der Zug zum intim Bewegten oder rauschend Lebendigen des Stiles um 1480 noch fehlt, ebenso wie die räumliche Aufspällung und schraubenförmige Bewegung der Masse. Das ist bezeichnend für Mair als einem Zwischenmeister und verspäteten Nachfolger jener Generation um 1450, die, ebenso wie Grasser, Pollack oder Veit Stoß als Hauptträger des Stiles um 1480, nicht nur auf die vorhergehende eines Schongauer und Pacher („um 1430“) zurückgreift[23]), (die auch noch mit ihren Mitteln am Stil von 1480 (bei älteren Zielen) teilnimmt), vielmehr in den Zielen auch wieder einem Meister ES. verwandt erscheint. Nur steht Mair

eben auf einer generations- und stilgeschichtlichen jüngeren Stufe. Das Spätlingsmäßige und Zwischenmeisterliche zeigt sich aber auch, ganz abgesehen von Qualitätsfragen — wobei natürlich der viel Unbedeutendere und Geringere an den vorhergehenden großen Meistern heranwächst —, in der Anlehnung und den Beziehungen zu Schongauer. Das wird auch in den hier zuerst herausgehobenen Stichen B. 4, 7 und P. 16 klar, die trotz ihrer Zusammengehörigkeit mit B. 8 und ihrer „noch" oder „wieder" stärkeren Zielverwandtschaft mit Blättern des Meisters ES. doch auch mit Schongauer'schen Elementen durchsetzt sind. Nur sind diese Elemente eben nicht zielverwandt, sondern bestehen in einer Gleichheit der „Mittel", die ihrerseits wieder die Angleichung an die „Zeitfarbe" bewirken. Hierher gehören die größeren und ruhigeren Kurven von Säumen, die ohrenartig oder trichterförmig gewölbten Falten und deren stärkeres Volumen auf den Stichen B. 4 und P. 16 oder die stärkere Massenbetonung und die Konsonanz groß und ruhig gezogener Saumkurven auf B. 7. Und empfingen die Blätter des Meisters ES. ihr Leben aus dem großen flächenhaften Schwarz-Weiß-Rhythmus im Sinne der mehr abstrakten graphischen Kunst — wobei dieser Rhythmus in der Bildebene lebt und alle Kräfte auf diese vordere Ebene bezogen und aus ihr genährt werden —, so wird gleichsam bei Schongauer der (erst hier bewußt) gestaltete Raum lebendig, der mit seinen lebendigen Kräften alles durchdringt, verdichtend die Figuren und Massen erzeugt und stets in einem großen Bewegungsstrom sich befindet. Gibt es beim Meister ES. nur Projektionen in das Räumliche, das nur sekundär aus der primär lebendigen Fläche entsteht, so liegt bei Schongauer das schöpferische Leben im Raum, aus dem heraus alle Flächen und Gebilde ihr schöpferisches Leben ziehen. Der Raum ist hier das primär Lebendig-Seiende.

Bei Mair von Landshut, in den „Zielen" noch sehr ES. verwandt, sind, obwohl gebrochen und moderiert, die Elemente des Flächigen vorhanden. Jedoch treten hierzu, mehr als „Mittel", Schongauer'sche Elemente des Räumlichen. Die kastenartig hinter die Bildebene gesetzten geschachtelten und zusammengebauten Räume, vor allem auf den hier in Frage kommenden Stichen B. 4, 7 und P. 16, geben davon Zeugnis. Da sie aber nur Mittel sind



A 7 **Gotha**

(bei älteren Zielen), entbehren sie tiefräumlicher Wirkung, sind sie nur Gegengewichte, die dem Rhythmus der Fläche entgegenwirken, bleiben sie leblos, luftleer und geschachtelt. Auch darin kommt wieder der Spätlingscharakter und die zwitterhafte Stellung des Mair'schen Schaffens zutage.

Diese Mischung verschiedener älterer Elemente tritt auch auf bei Israhel van Meckenem, ganz abgesehen von der Tatsache, daß dieser in außerordentlich hohem Grade fremde Stiche kopierte und retuschierte. Meckenem, tätig seit ca. 1460 in der Werkstatt seines Vaters[24]), beinahe noch als Kind, gehört seiner Geburt nach zur Generation „um 1450". Tatsächlich aber haftet auch seinem Wesen schon etwas Zwischenmeisterhaftes an, was ihn Mair in gewisser Beziehung verwandt erscheinen läßt. Man kann das in den relativ wenigen Blättern, die ganz geistiges Eigentum von Meckenem sind, feststellen. Auch hier eine Mischung von Elementen des Meisters ES. und Schongauers, zu denen sich jedoch, obwohl beinahe in verkümmerter und rudimentärer Form — es ist das eine Frage und Folge der Qualität des Schaffenden —, auch spezifische Elemente der schraubenlinienförmigen Bewegung im Raume, also des Stiles um 1480, gesellen, so z. B. in der sog. größten Passionsfolge Meckenems, die Mair vielleicht gekannt hat. Andererseits aber ist Meckenem vorzugsweise als Kopist tätig gewesen, oder er hat oft sehr rücksichtslos und sogar roh fremde Platten aufgestochen. Das geschah vielfach weniger aus künstlerischen als aus geschäftlichen Interessen und bei der zahlreichen Verbreitung dieser Stiche (von meist verschiedensten Zuständen) sind sicher auch Mair Blätter Meckenems in die Hand gekommen. Eine ganze Reihe von Stichen Meckenems sind nun Kopien nach verschollenen Originalen des Meisters ES. Die guten unter diesen zeigen auch eine Durchsetzung mit späteren Stilelementen, eine Bearbeitung mit Mitteln Schongauers. Für die hier zunächst besprochene Gruppe von Stichen des Mair kommt vor allem Meckenems Kopie nach einer „Anna selbdritt" des Meisters ES., G. 322 in Frage. Sind hier die stilistischen Merkmale des Meisters ES. so groß, daß Geisberg[25]) dieses Blatt als Kopie nach einem verschollenen Original des ES. ansprechen konnte — man beachte die Rahmung und die ganze Komposition, die Stellung der Gruppe innerhalb des Rahmens, die Technik, die

Architekturdetails, die Typen und die Faltengebung, besonders im oberen Teil der Figurengruppe an Schultern und Armen von Anna und Maria —, so sind doch Momente vorhanden, die über ES. hinausweisen und Stilgut der Schongauer-Generation genannt werden müssen: die stärkere Räumlichkeit des Faltentrichters, in den der Jesusknabe mit dem rechten Bein hineinzusteigen im Begriffe ist, oder die viel konkavere Form der Faltenmulde mit dem großen Saum am unteren Ende des Gewandes Mariä. Auch Geisberg spricht bei diesen Stichen Meckenems von Umbildung und Brechung des Einflusses des ES.

Wir sehen also, daß auch bei einem so gewohnheitsmäßigen Kopisten wie Meckenem in den 70er Jahren (Geisberg datiert die betreffende Meckenem-Stichgruppe, zu der G. 322 gehört, etwa in die zweite Hälfte der 70er Jahre) diese Mischung verschiedenster Stilelemente auftritt. Bei der starken Verbreitung seiner Stiche ist es sehr wohl möglich, daß auch Mair durch solche Stiche angeregt worden ist. Zumindesten aber sind sie stilparallel zu Mair B. 4, 7, 8 und P. 16.

Es war dieses etwas weitere Ausholen hier notwendig, um einerseits das verspätete Wesen in den Stichen Mairs deutlicher zu machen, andererseits damit auf allgemeine Verwandtschaften und stilistische Parallelen zwischen Mair und Meckenem hinzuweisen. Tatsächlich besitzt der Stich Meckenems G. 322 in der Gesamthaltung eine gewisse Verwandtschaft zu Mairs „Anna selbdritt“ B. 8 und stilistisch zu den Stichen B. 4, 7 und P. 16. Daß gerade der Meckenem in Thema und Anordnung verwandteste Stich B. 8 stilistisch einerseits beinahe altertümlicher und ES-hafter, zugleich aber auch weicher und italienischer erscheint, kann nur darauf zurückgeführt werden, daß er erstens nicht von Mair selbst gestochen worden ist (worauf weiter unten näher eingegangen werden soll) und zweitens hier wohl italienische Einwirkungen vorhanden sind.

Als Vermittlung für diese (auch sonst gelegentlich bei Mair auftretenden und später zu behandelnden) italienischen Einwirkungen dient ein anderer Stich Mairs, der einzige in seiner heutigen Gestalt nicht signierte, von B. X, 11, 4 und P. II, 224, 97 unter den Anonymen aufgeführt und von Lehrs[26]) als Mair von Landshut

erkannt und publiziert. Dieser Stich, heute nur in einem Exemplar der Albertina (früher Hofbibliothek) in Wien erhalten, ist beschnitten und schon Lehrs vermutet, daß dabei möglicherweise die sonst bei Mair stets vorhandene Signatur abgeschnitten worden sei. Denn ganz offensichtlich zeigt der Stich in Stil, Typik und Technik Mairs Hand. Man vergleiche den Typ der Maria mit dem Kopf der Dalila auf B. 3, mit der wappenhaltenden Frau P. 19, mit der Edeldame vorn in der Mitte auf B. 10 oder den Frauen vorn und im Hintergrund auf B. 11, sowie der Katharina in Breslau (Lehrs, Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen III, 1882, p. 216). Ebenso kommt der Kopftypus des Kindes auf der „Anbetung der Könige“ B. 5, auf der „Maria mit dem Christkind und Engel“, Willshire II, 377, 5 wieder vor. Auch die gelenklose und zerbrechlich lange Verbindung von Unterarm und Hand, sowie die Form des oben abschließenden Ornamentes sind typisch für Mair. Charakteristisch ist auch die Stich- und Drucktechnik. Kräftige und sehr tief in die Platte gestochene Linien, die auf dem Papier in starkem Relief stehen, mit einer gewissen behäbigen Sorgfalt gezogen und oft aussehend, als seien sie mit Zirkel und Lineal gestochen. Dazu die in dieser Zeit nur bei Mair vorkommende Drucktechnik auf einem dunkelbraun grundierten Papier.

Auffallend ist bei dieser Madonna mit Kind nun die Kleidung. Maria trägt einen capeartigen weiten Mantel mit einer kreisrunden Öffnung oben, um den Kopf durchzustecken, und einer an diese Öffnung angearbeiteten weiten Kapuze. Auf der rechten Schulter befindet sich ein strahlender Stern, unter dem ein sehr weiter Ärmel ansetzt; auf diesem etwas oberhalb des Ellbogens eine breite Bordüre mit hebräischen Schriftzeichen, von der aus noch lange Fransen über den unteren geschlitzten Teil des Ärmels herabfallen. Auch das Christuskind ist mit einem langen Gewand mit weiten Ärmeln bekleidet. Maria und das Kind besitzen große Scheibennimben, wie auch sonst stets auf Mairs Stichen.

Diese ikonographisch besonderen Momente kehren später genau gleich auf Altdorfers „Schöne Maria von Regensburg“ und der mit dieser zusammenhängenden und größere Verbreitung erlangenden Gruppe Altdorfer'scher Blätter B. 12, 13, 48, 50, 51 wieder, die auf das 1519 wohl von Erhard Haydenreich geschaffene Gnadenbild

der schönen Maria zurückgeht, das in dem ungeheueren religiösen Sturm dieser Jahre entstand.

Jedoch konnte Lehrs[27]) diesen Typus schon früher mit einem genaueren Hinweis auf das St. Lukasbild in Santa Maria Maggiore in Rom feststellen. In der graphischen Sammlung in München befindet sich ein Holzschnitt, datiert „Pforzheym 1500“, der die Madonna in Halbfigur zeigt, in gleichem Kostüm wie die von Mair B. X, 11, 4. Dieser Schnitt wird von W. Schmidt[28]) dem Meister der Grüninger'schen Offizin zugeschrieben. Er trägt unter der Figurengruppe einen Text, der hier für unseren Fall ohne Bedeutung ist. Jedoch wird die Komposition von einem Rahmen eingefaßt, der folgenden xylographischen Text trägt:

> „Dis ist das bild der allerheiligesten iungfrauwen marie in den kleidern̄ / vnd gezierden mit welchen sie gezieret was an den hochzeitlichn̄ festê als sie besucht / hat den heilign̄ tempel zů „iherŭsalē Als vō ir schribt der würdîge Beda in̄ eÿner / omely vnd hat sie also gemalt der Evangelist S. lüx heilig gemeld ist zů Rom.“

Dieser Schnitt geht also auf das berühmte St. Lukasbild in Santa Maria Maggiore in Rom zurück, das ikonographisch seine Bedeutung auch noch zur Zeit des stark emporflammenden Marienkultes in Regensburg erwies und so vorbildlich für Altdorfer wurde. Ebenso ist damit eine Erklärung für das ungewöhnliche Kostüm der Maria auf Mairs Stich B. X, 11, 4 gegeben. Natürlich ist der Zusammenhang nur ikonographischer Natur, sodaß also Mairs Stich nur mittelbar auf die Lukasmadonna in Rom zurückgeht.

Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, daß sich im Stift Nonnberg bei Salzburg ein kleines Tafelbild befindet, darstellend eine Madonna mit Kind[29]), vom Ende des 15. Jahrhunderts, das ebenfalls eine Kopie nach einem byzantinisierenden Gnadenbild des 14. Jahrhunderts ist. Dem gleichen Kompositionstyp wie Mairs Stich angehörend, zeigt es auch das gleiche Kostüm und die Komposition, gegenseitig zu Mairs Stich, scheint mehr als nur im Typus verwandt. Da die Madonna das Kind auf dem rechten Arm trägt, könnte es nach einem Stich oder Holzschnitt gemalt sein und es erscheint bei dem engen Zusammenhang mit Mairs Stich nicht aus-

geschlossen, daß dieser seinerseits nach dem Salzburger Bild gestochen und also gegenseitig gedruckt wurde, wodurch dann die ursprüngliche Gleichseitigkeit wieder erreicht war. Dieser Zusammenhang ist umso wichtiger und wahrscheinlicher, als wir später noch sehen werden, daß Mair gerade mit Salzburger Kunst stilistisch in engerer Beziehung steht und Artverwandtschaft aufweist.

Zwischen der Pforzheimer Madonna von 1500, der schönen Maria von Regensburg und Mairs Stich besteht stilistisch kein Zusammenhang. Daher ist auch die Datierung der Pforzheimer Madonna auf 1500[30]) nicht bestimmend für Mairs Stich. Möglicherweise könnten Mair natürlich auch direkt italienische Stiche oder Zeichnungen als mittelbare Vorlagen gedient haben, aber durch vermittelnde deutsche Tafelbilder nach einem talienisch byzantinisierenden Typus erklären sich die strengere Form und die geschlossenere Komposition, der etwas weichere Faltenstil und die sanftere Formbehandlung leichter. Die Technik mit ihren sehr gleichmäßigen Strichlagen — die nicht allzustark in den Schattenpartien und sehr gerade sind bei geringer Überschneidung in den Kreuzlagen — erweist, daß der Stich zur Gruppe um 1499 gehört. Daß das Ikonographische des Blattes in dieser Zeit wieder erhöhtes Interesse hatte und Mairs Stich Liebhaber fand, zeigt eine gleichzeitige Holzschnittkopie, die sich im Berliner Kabinett befindet[31]). Sie war früher eingeklebt in den vorderen Deckel eines kleinen lateinischen Brevieres: S. Bernardus, Septem psalmi illibatae christiparae virginis mariae[32]). Die Handschrift ist weder datiert, noch gibt sie den Entstehungsort an. Der früher eingeklebte Holzschnitt ist eine recht primitive Arbeit, die Gesichter, vor allem des Kindes, verzerrt und verschnitten, die Modellierung sehr roh und spärlich, unter holzschnittmäßiger Vermeidung aller Kreuzlagen in grober und weiter Schraffierung. Der Stern auf der rechten Schulter fehlt und die hebräischen Schriftzeichen sind in die lateinischen „Avem" (aria) verwandelt. Der Holzschnitt, mit brauner Druckfarbe gedruckt, ist recht primitiv koloriert, dunkelblauer Hintergrund mit stehen gelassenen Lichtern, rosa Gewand, dazu grün, gelb, lackrot; Nimben und Rahmen sind golden (braun). Die Rankenornamentik als oberer Abschluß des Mair'schen Stiches ist im Holzschnitt weggelassen. Unten schließt die Kopie ebenso wie

Mairs Stich ab. Es wäre also die Frage, ob dem Kopisten schon der verschnittene Stich Mairs vorgelegen hat, oder ob Mairs Stich auch unten in dem heute einzig erhaltenen Exemplar nur unwesentlich verschnitten ist, sodaß die Vermutung von Lehrs, er habe vielleicht unten eine Signatur getragen, hinfällig würde. Die Geschlossenheit der Komposition von Mairs Stich im heutigen Zustand berechtigt jedoch zu der Annahme, daß der Stich unten nicht beträchtlich größer gewesen sein wird, da eine Signatur in der Art der bei Mair üblichen Tafel nur angehängt gewirkt und die Komposition empfindlich gestört hätte. Er wird vielleicht nur um einige Millimeter verschnitten sein und keine Signatur getragen haben. Unterstützt wird diese Annahme dadurch, daß Mair den Stich ikonographisch sicher von einem (italienischen) Vorbild entlehnt hat und die Signatur absichtlich weggelassen haben könnte. Sonst ist ihm ja keine einzige Entlehnung nachzuweisen. Die Kopie muß ihrem ganzen Stilcharakter nach sehr bald nach dem Stiche Mairs entstanden sein.

Dieser Stich nun besitzt eine gewisse Verwandschaft zu dem Stich der hl. Anna selbdritt B. 8. Nicht nur daß ikonographisch die Umhüllung des Kopftuches gleich ist — anscheinend ist hier über die den Kopf bedeckende und unter dem Kinn geschlossene Haube aus dünnem Stoff noch der Mantel über den Kopf gezogen —, auch der Typus der hl. Anna und des Kindes, die Bewegungen, die Kompositionsform der Mittelgruppe mit ihrer strengen Geschlossenheit, das ein wenig Feierlich-Repräsentative, sind sehr verwandt. Auch hier kann man eine gewisse Weichheit der Faltenbehandlung (im Sinne der „Mittel“) als italienisch beeinflußt annehmen, wenn sie auch ihrer Struktur nach — wie oben ausgeführt — besonders ES-haft erscheinen. In der Art des ES. sind des weiteren besonders die adorierenden Engel. Dafür hat auch die Architektur irgend etwas, das an Italienisches anklingt, ein nach vorn in drei Bogen geöffneter Raum, dessen mittlerer Bogen von 2 dünnen Säulen getragen wird. Rückwärts wird der Raum rechtwinklig gestellt, auch die Rückwand durch verkleidende Scherwände begrenzt mit zwei Pilastern in der Ecke, auf denen Engel stehen. Das Netzgewölbe ruht rückwärts auf einer Konsole auf. Vorne hängt über den Bogen hinweg eine Ranke in Guirlandenform, die ihren italienischen

Charakter nicht verleugnet. Wir haben es hier also mit einer merkwürdigen Mischung verschiedenster Elemente zu tun. Seiner inneren Haltung, seinem „Ziele“ nach, ist der Stich beinahe noch ES. verwandt — in der Anordnung der Mittelgruppe wie auch in einer größeren Weichheit der Faltenbehandlung, einer gewissen Grazie einzelner Konturen und Saumlinien lassen sich italienische Einflüsse erkennen. Hierzu treten dann als „Mittel“ noch Architekturmotive älterer Art, wie die balkonartige Auswölbung des Raumes mit Brüstung und dünnen Säulchen und sehr fortgeschrittene Motive, wie die Guirlande. Der auf einem über die Brüstung herabhängenden Teppich 1499 datierte, mit der Inschrift „HILE S ANN SELB TRIT“ versehene Stich ist „MAIR“ signiert, und es berechtigt stilistisch nichts, Mair die Urheberschaft der Zeichnung abzusprechen. Die Typen, die Architektur im Ganzen und in ihrem sehr starken Mitsprechen in der Gesamtkomposition, die Bildung der Hände mit den zu dünnen gelenklosen Übergängen zum Unterarm, die Körperbildung des Kindes — alles ist durchaus Mairs Art. Daß vor allem Nagler[33]) versucht hat, ihm den Entwuf abzusprechen, ist daher gekommen, daß sich auf den beiden Basen der Säulen vorn noch je ein W befindet. Schon Bartsch[34]) hatte vermutungsweise dieses W auf Wenzel von Olmütz gedeutet (siehe Einleitung). Nagler[35]), der schon die Unmöglichkeit erkannte, den Stich mit Wenzel von Olmütz in Verbindung zu bringen, und Thausing[36]), der in der Frage der Signatur W überhaupt eminente Verwirrungen anrichtete, wollten dann die Erfindung der Komposition entweder Wohlgemut selbst oder einem seiner Schüler zuschreiben. Nagler meint, das für den Stich verwendete Druckpapier sei moderner als sonst bei Mair und daher das Blatt nach Mairs Tod gestochen. Es bleibt dabei unklar und unausgesprochen, muß aber angenommen werden, daß die Komposition einer „Mair“ signierten Vorlage resp. Zeichnung entspricht, die ihrerseits eine Kopie nach Wohlgemut ist und daher außerdem zweimal die Signatur W trägt. Thausing jedoch läßt die Frage unklar, wer der Erfinder der Zeichnung sei, glaubt an eine Art Geschäftsverbindung zwischen Wohlgemut und Mair, den er als Teilhaber oder Schüler Wohlgemuts bezeichnet, weshalb die doppelte Signatur eine Art Geschäftsmarke sei[37]), der Stich aber

von ihnen gemeinschaftlich geschaffen oder wenigstens so veröffentlicht und verkauft worden sei. Nagler aber weist an anderer Stelle[38]) (unter Wenzel von Olmütz) schon darauf hin, daß das W eventuell nur ein Verlegerzeichen sein könne. Nun gibt es von dem Stich Exemplare auf altem Papier (Gotha, Wien, Berlin), sodaß Naglers Annahme, der Stich könne erst nach Mairs Tod angefertigt worden sein, hinfällig wird. Andererseits haben wir gesehen, daß die Zeichnung durchaus in Mairs Art und seine Entwicklung (hier unter einem speziellen Einfluß) paßt, sodaß gar kein Grund vorliegt, die volle und an auffallender Stelle angebrachte Signatur „Mair" nicht als die des Erfinders anzusehen. In diesem Sinne spricht sich auch Willshire[39]) aus, wobei er die Frage offen läßt, ob durch das Signum W der Stecher oder der Verleger und ob unter W Wenzel von Olmütz gemeint sei.

Ist nun die Erfindung und Komposition des Blattes durchaus Mairs Eigentum und Stil, so weicht die Technik des Stiches etwas von anderen sicheren Stichen ab. Die Führung der Linien, die sehr engen und regelmäßigen Kreuzlagen, die Parallelschraffuren der Schatten und der plastischen Modellierung sind von einer bei Mair sonst ungewohnten Zartheit, Dünne und Feinheit. Der Stichel setzt äußerst fein an, ebenso verläuft die Linie ganz allmählich. Hierzu kommen oft sehr kurze Strichelchen, die teils kaum sichtbar den Übergang zum reinen Weiß bilden, nur ganz fein schattieren und eine Modellierung der Fläche mehr andeuten als ausführen, andererseits aber auch feine und geringe Wölbungen oder Einziehungen der Fläche begleiten. Die ganze Technik wirkt viel graphischer, ganz abgesehen von der größeren Zartheit, und versucht, alles rein graphisch durch Abstufung vom Weiß zum Schwarz auszudrücken.

Diesen Unterschied der Stichweise nahm schon Nagler[40]) wahr, wobei auf die größere Zartheit hingewiesen wurde (seine Bemerkung über geschlossenere Linien ist allerdings auf mittelbare italienische Einflüsse, wie wir gesehen haben, zurückzuführen). Es liegt daher auf der Hand, diese unterschiedliche Stichtechnik einem anderen Stecher zuzuschreiben. Was ist also natürlicher, als die doppelte Signatur W als die des Stechers aufzufassen.

Nun zog schon A. M. Hind[41]) aus der Annahme und Vermutung, es könne sich hier um die Signatur des Stechers handeln, den Schluß, daß dann alle anderen Stiche ebenfalls von diesem Stecher und nicht von Mair selbst gestochen sein müßten. Zu dieser Schlußfolgerung liegt keine Notwendigkeit vor, im Gegenteil: wir haben gesehen, daß der Stich B. 8 sich deutlich von anderen Stichen Mairs in der Technik unterscheidet. Die Arbeitsteilung beim Kupferstich ist in dieser Zeit allerdings noch durchaus ungewohnt, sodaß wir es hier wohl mit einem der ältesten und frühesten Stechersignete zu tun haben. Nur auf Grund dieses Signetes ist man berechtigt, hier einen besonderen Stecher anzunehmen. Allerdings ist ja eine Kritik graphischer Blätter in Hinsicht auf die Arbeitsteilung in Zeichnung und Ausführung außerordentlich schwierig, wenn nicht sogar meist unmöglich[42]), da die Zeichnung eben nicht mehr vorhanden ist und bei der Ausführung verschiedenste technische Umstände wirksam sind, die eine stilanalytische Untersuchung einfach verhindern, da dann vieles nur äußerer Zufall ist und durch stilistische Argumente garnicht berührt wird. Außerdem verfügt der Kupferstich über eine viel reichere Skala technischer Ausdrucksmittel, die sich einerseits der Zeichnung besser anpassen können, andererseits aber in noch viel geringerem Maße unterscheidende Argumente für die technische Arbeit eines besonderen und mit dem Erfinder und Zeichner nicht identischen Stechers liefern. Nur daß in unserem Falle auf Mairs Stich B. 8 eine weitere Signatur vorhanden ist, berechtigt dazu, in Verbindung mit einer anderen Technik auf einen gesonderten Stecher zu schließen. Gerade dadurch, daß dieses Blatt in seinem technischen Charakter so eminent graphisch ist und mit reinen Mitteln der Kupferstichkunst sich auszudrücken bestrebt, unterscheidet es sich von anderen Blättern, die in der technischen Ausführung von vornherein mit farbiger Grundierung und Höhung rechnen[43]) oder doch zumindest eine viel gröbere oder unnuanciertere Technik zeigen. Tritt man also unter diesem Kriterium an die übrigen Stiche Mairs heran, so wird man, abgesehen von der praktischen Unmöglichkeit, mit Sicherheit stilkritisch jede Arbeitsteilung festzustellen, doch versuchen dürfen, den Stich B. 8 mit anderen zu einer Gruppe zu vereinigen und also als von dem Stecher W ausgeführt aufzufassen.

Hierher gehören vor allem die Stiche „L'heure de la mort“ B. 10 und „La banderole présentée“ B. 11. Sie zeigen dieselbe viel subtilere feinere Stichtechnik, die sehr regelmäßigen dünnen und sorgfältigen Parallelschraffuren und die in spitzen Winkeln schneidenden Kreuzlagen. Auch die feinen wenigen Schraffuren zur Belebung oder nur ganz leisen Abtötung einer Faltenmulde fehlen nicht, oder die kleinen Strichelchen für die Körper- oder Gewandmodellierung. Der gesamte technische Befund ähnelt außerordentlich dem von B. 8 ganz im Unterschied von Blättern wie der „Madonna mit Kind und Engel“ Willshire II 377, 5, „Samson und Dalila“ B. 3, der „Madonna“ B. 7 oder der „Begegnung an der Haustür“ B. 13.

Schwieriger und nun schon in das Gebiet des kritisch Unmöglichen oder wenigstens sehr Fraglichen reichend gestaltet sich die Entscheidung über die Blätter „Simson die Stadttore von Gaza tragend“ B. 2 und „Le martyre de S. Sebastien“ B. 9 (diese Benennung von Bartsch, tatsächlich eine Darstellung nach Kap. 45 der „Gesta Romanorum“, wie weiter unten dargelegt werden wird). Es mag allerdings bezeichnend sein, daß Bartsch sich über die Autorschaft des Stiches B. 9 nicht sicher war[44]). Der Stich, in Komposition und Anlage, in der Architektur, den Typen der Körperbildung mit den gelenklosen Gliedern unzweifelhaft von Mair herrührend, und mit seiner Signatur versehen, zeigt in der Technik allerdings eine Mittelstellung. Zwar sind die Parallelschraffuren und Kreuzlagen recht regelmäßig, aber doch nicht von jener größeren Zartheit wie auf B. 8. Am ehesten erinnert an den Stecher W die technische Ausführung des Körpers des Toten und der Gesichter der zwei ältesten Königssöhne. Weiter aber gibt es keine Gründe, diesen Stich in technischer Hinsicht Mair abzusprechen. Zwar mag es zu bedenken sein, daß Mairs Signatur anscheinend erst auf eine teilweise wieder auspolierte schräge Parallelschraffur aufgesetzt worden ist, aber das kann Mair ebensogut selbst getan haben. Zweitens wird auch Mairs Technik (Parallel zu seiner Handzeichnungstechnik) in diesen Jahren viel regelmäßiger und feiner, wenn sie auch kräftiger ist als B. 8. Ein Blatt wie die hl. Katharina in Breslau, auch in dieser Zeit entstanden, ist in Stil, Stichtechnik und farbiger Höhung so einheitlich, auch die Stichtechnik so sehr auf die darauf-

folgende Höhung eingestellt, daß an eine Teilung in der Ausführung nicht zu denken und das Blatt als von Mair selbst gestochen anzunehmen ist. Dieses Blatt aber zeigt eine sehr regelmäßige, sorgfältige und gleichmäßige, wenn auch kräftige Technik. Möglich, daß Mair diese Technik unter Einfluß des Stechers W. herangebildet hat, möglich auch, daß der Meister M. Z., der auch stilistisch Mair beeinflußt hat, durch seine Stiche technisch auf den Künstler wirkte. Jedenfalls ist auch in Mairs Stichtechnik eine Entwicklung der graphischen Ausdrucksmittel, des stecherisch Gekonnten in diesen Jahren festzustellen. Daher kann ein Blatt wie B. 9 sehr gut von ihm selbst gestochen sein. Was den Stich „Simson die Stadttore von Gaza tragend“ B. 2 angeht, so steht er allerdings technisch der Art von B. 8, also dem Stecher W. näher. Die Stichelführung im ganzen, wie speziell im Gesicht des Simson ist hier von einer viel größeren Zartheit und Dünne als sonst bei Mair, obwohl damit kein gültiger Beweis für die Stichausführung durch einen gesonderten Stecher gegeben ist. Letzten Endes spielt ja in diesem Falle die Frage der Stichausführung nur eine untergeordnete Rolle, obwohl im allgemeinen auch nach dem Stande der Technik Datierungen möglich sind[45]). Hier sollte vor allem nur gezeigt werden, daß man, wenn der Stich B. 8 laut Stechersignet und offenbar viel zarterer Technik von einem getrennten Stecher ausgeführt worden ist, damit nicht unbedingt für alle Stichausführungen Mair'scher Stiche einen gesonderten Stecher annehmen muß. Ja, es ist bezeichnend, daß die für diese Frage in Betracht kommenden Stiche B. 8, 10, 11, 9 und 2 Blätter sind, von denen keine farbig behandelten Exemplare bekannt sind, die von vornherein durchaus graphisch im Sinne der Schwarz-Weiß-Kunst angelegt wurden und von denen heute die größte Anzahl Exemplare (gegenüber den sonst heute seltenen Stichen Mairs) bekannt sind[46]).

Dürfen wir also für B. 8 und die sich technisch anschließenden Blätter laut Stechersignet einen gesonderten Stecher annehmen, so lautet nun die Frage, ob und wie diese Signatur W aufzulösen sei.

Wie schon angedeutet, schlug man verschiedene Auflösungen vor, ohne diese beweisen oder stilistisch rechtfertigen zu können. Die Blätter des Wenzel von Olmütz sind vollkommen verschieden von denen des Mair. Zudem läßt sich keine weitere Verbindung zwischen

beiden feststellen. Wenzel ist berufsmäßiger Kopist, in Olmütz ansässig (wie seine Inschrift auf L. 5 (Kopie nach Schongauer B. 22) beweist: „Wenzeslaus. de. olomucz ibidem") und ca. 1481 bis 1497 tätig[47]). Hätte er Mairs Blatt kopiert, so müßte sich stilistisch seine charakteristische Art zeigen. Zudem hätte er dann sicher Mairs Signatur weggelassen, wie bei all seinen Stichen, die sämtlich Kopien sind. Ihn als reinen Stecher aufzufassen, ist deshalb unberechtigt, weil er in einer ganz anderen Gegend ansässig ist und er sicher gar keine Veranlassng hatte, dieses eine Blatt für Mair zu stechen, 2 Jahre nach seiner spätesten Kopie. Lehrs nimmt ja an, daß er zu dieser Zeit schon gestorben oder zumindest nicht mehr tätig gewesen sei. Auch zur Auflösung des W. als Wohlgemut liegt kein Grund vor. Eine Tätigkeit Wohlgemuts für den Kupferstich ist bisher nicht nachgewiesen. Stilistisch besteht ebenfalls kein Zusammenhang mit ihm oder der bis spätestens 1493 in Nürnberg tätigen großen Formschneiderwerkstatt für den Schatzbehalter und die Schedel'sche Weltchronik. Durchaus unwahrscheinlich ist es auch, daß Wohlgemut mit seinem ausgedehnten Werkstattbetrieb gerade dieses einzige Blatt Mairs verlegt haben sollte, da sonst keinerlei archivalische Nachrichten über Mairs Beziehungen zu Nürnberg oder stilistische Verwandtschaften zu Wohlgemut bestehen.. Zudem kommt die Signatur W. in verschiedener Form gerade in dieser Zeit bei stilistisch so verschiedenen Werken der Graphik und Malerei vor und ist so verschieden aufgelöst worden, daß aus bloßen Kombinationen der Chiffre mit einem dazu passenden Namen durchaus keine sicheren Resultate zu entnehmen sind.

Eine andere[48]) Auflösung der Chiffre W. ist jedoch bisher übersehen worden, die einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich hat: von dem später noch zu besprechenden Stich Mairs B. 13 „Die Begegnung an der Haustür" existiert eine gleichseitige Holzschnittkopie ehem. in der Sammlung Lanna, Prag[49]), jetzt im britischen Museum, auf braun grundiertem Papier, weiß gehöht. Die Signatur Mairs ist weggelassen, dafür trägt das Blatt die Bezeichnung: „HANS.. WURM". Da das Mair'sche Original auf dem Pariser Exemplar 1499 datiert ist, nimmt Nagler[50]) an, die Kopie sei zwischen 1501 und 1504 entstanden, da Wurm zu dieser Zeit eine Druckerei in Landshut besessen habe. Wenn also Hans

Wurm in Landshut ansässig war und einen Mair'schen Stich kopiert hat, so liegt es auf der Hand anzunehmen, daß er auch Mairs Stich B. 8 und die eventuell dazugehörenden Blätter gestochen habe und daher das W. als „Wurm“ aufzulösen sei. Eine Untersuchung über die Tätigkeit des Hans Wurm und seine Beziehungen zu Mair von Landshut wird die Annahme erhärten.

c) Hans Wurm und seine Beziehungen zu Mair von Landshut.

In der älteren Literatur wird Hans Wurm schon als Formschneider erwähnt. Franz Benno v. Kretz schreibt bei Westenrieder[51]): „Wurm (Hanns) vermutlich ein alter deutscher Formschneider; man hat von ihm einen großen Holzschnitt, worauf die Hochzeit zu Kana vorgestellt wird“. (Dieser Holzschnitt ist heute verschollen.) Aber schon Heller[52]) macht die bis heute angenommene Bemerkung, Hans Wurm hätte 1501 bis 1504 die erste Druckerei in Landshut angelegt und innegehabt und er bemerkt hierzu, Wurm habe 1491 als Geistlicher und Notar in Regensburg gelebt. Wiesend[53]) hingegen will wissen, Hans Wurm sei der Schwiegersohn des Buchdruckers Schön in Freising. Diese überlieferten Nachrichten sind alle durchaus unsicher und in keiner Weise belegt. Bis heute kristallisierte sich aus diesen Überlieferungen nur die Annahme heraus, Hans Wurm habe 1501 bis 1504 die erste Druckerei in Landshut innegehabt, was wohl hauptsächlich auf Nagler[54]) zurückgeht, der Wurm unter Benutzung von Hellers Angaben einfach Hans Wurm von Regensburg nennt. Daß Wurm aus Regensburg stamme oder dort früher ansässig gewesen sei, ist durch nichts belegt. In der Einleitung zu einem Faksimiledruck, des einzigen Druckes in beweglichen Lettern von Wurm, „Chronik und Stamm der Pfalzgrafen bei Rhein und Herzoge in Bayern“, Landshut, „N. (!) Wurm“, 1501, faßt dann Leidinger[55]) all diese Angaben zusammen. Auch er nimmt an, daß Wurm zu dieser Zeit in Landshut eine Druckerei besessen habe. Er stellt zuerst die Werke des Hans Wurm zusammen, woraus hervorgeht, daß Wurm auch Holzschneider gewesen sein muß, wie wir ja schon oben auf Grund

der Kopie von Mairs Stich B. 13 sehen konnten. Diese Werke resp. Drucke des Hans Wurm sind zusammenfassend folgende:

1. „In dem jar des hails cristi deß herren fünffzehenhundert vnd darnach in dem ersten jare ward die cronick vnd der fürstlich stamm der durchleüchtigen hochgepornen fürsten und herren pfalnntzgrafen bey Rein vnd herczog in Bairen etc. loblich vollendt / “ ;

    Klein 4°, Titelblatt fehlt, am Schluß Druckvermerk: „Gedruckt von .N. Wurm zu lantzhut“.

    Weller, Repertorium typographicum Nr. 210

    München, Staatsbibliothek (zwei Exemplare),

    London, British Museum (Pr. 11775).

    Hierzu eine Stammtafel: 12 Blatt in Holzschnitt, darunter xylographischer Text.

    München, Staatsbibliothek. Zusammengesetzt und auf 3 eine Tafel bildende Bretter aufgezogen. Einige Wischungen und Fehlstellen. 162 . 85 cm.

    München, Bayerisches Nationalmuseum. Auf Leinwand aufgezogen, modern auf 4 Bretter montiert. Alte Kolorierung, gut erhalten, nur die Ränder brüchig, sauberer Druck. 161 . 89 cm.

    Literatur: Leidinger, op. cit.

2. Ringerbuch. Blätter eines xylographischen (Block-) Buches, Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett.

    (heute als Einzelholzschnitte aufbewahrt), 12 Blatt doppelseitig mit je 2 Buchseiten bedruckt. Auf dem ersten Blatt befinden sich also z. B. fol. 1 r. und 12 v. und 1 v. und 12 r. Auf der mittleren Trennungslinie wird umgebrochen, sodaß das Blockbuch aus 6 Blatt mit je 2 Seiten vorn und hinten = 24 Seiten bestand. Durchschnittliche Größe jedes Blattes ca. 210 . 320 mm. Blatt 1 war früher in die zwei Seiten getrennt und von fol. 1 fehlt die linke untere Ecke, die Seiten teilweise mit seitlichen Einfassungslinien. Ohne Titel, Jahr, Signaturen oder Seitenzahlen. Seite 1 zeigt eine Ornamentfüllung auf dunklem

Grund. Die folgenden Seiten enthalten oben je einen kurzen xylographischen Text, der einen Griff oder eine Stellung des Ringkampfes beschreibt. Darunter ein Ringerpaar in Holzschnitt, der den Text illustriert. Die Holzschnitte sind sehr unsorgfältig koloriert. Druckfarbe schwarz. Wasserzeichen: Ochsenkopf mit langer Stange, Krone und siebenblättriger Rose. Die letzte Seite enthält oben den Text: „Gedruckt zu landshut“; in der Mitte sieht man groß das Wappen der Stadt Landshut mit den drei Eisenhüten und darunter den Namen: „Hanns Wurm“. Aus der Sammlung von Derschau.

Literatur: Sotzmann: Über ein unbekanntes xylographisches Ringerbuch = Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekwissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur. V, Leipzig 1844, p. 33 ff.
Schreiber, Manuel IV p. 446—448.
Leidinger: a.a. O. p. 32.
Hind: a.a. O. p. 30.
Nagler: Monogrammisten III, Nr. 1693.

3. Die Begrüßung an der Haustür.

Gleichseitige Holzschnittkopie nach Mair von Landshut B. VI, 370, (13) = P. II, 157, 13.

Nagler, Monogr. I, 429; III, 1693; IV, 1586 — Lehrs, Rep. für Kunstwissenschaft XVI, 338 — Singer, Slg. v. Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinett. Wissenschaftl. Verz., Prag 1895, Bd. I p. 3 Nr. 2 — Dodgson, Catalogue II, 264, 1.

226 . 162 mm.

W: Hohe Krone.

Signiert: Hans . . Wurm.

Undatiert.

London, British Museum, mit brauner Deckfarbe grundiert, weiß gehöht. (Rückseite schwarzer Stempel: Fagan 328 a, Lugt 1687. (1909 aus Slg. von Lanna; 1876 aus Slg. von Liphart; von R. Weigel, Kunstlagerkatalog Nr. 9453.)

Fälschung: Brustbild eines gekrönten bärtigen Mannes, nach links gewendet. Unten Schrift in weiß auf schwarzem Grund: „Hanns Wurm in Nurnperg 1423“. 367.256 mm.

Berlin, Kupferstichkabinett.

Schreiber 2157 (Schreiber hält das Blatt für eine Fälschung etwa aus dem XVIII. Jh. Handbuch Bd. VI, Leipzig 1928, p. 8 Nr. 2157 unter Abt. H: Fälschungen).

Den von Leidinger nach Nagler (Monogr. III, Nr. 1693) aufgeführten Holzschnitt der Passion Christi, signiert H W und bestehend aus drei Blättern, die zusammengesetzt ein langes Breitrechteck ergeben, hält auch Dodgson (Catalogue II, 263) für viel später und für sehr gering in der Qualität.

Damit sind die bekannten Werke des Hans Wurm erschöpft. Es wäre nun die Frage, ob sich über Wurm irgendwelche archivalischen Notizen erhalten haben.

Schon Leidinger stieß bei Beschäftigung mit der Geschichte des Grabmales für Kaiser Maximilian I. in Innsbruck auf den Namen Hans Wurm[56]). Dieser wird erwähnt in einer Anordnung des Kaisers Maximilian an die Raitkammer in Innsbruck[57]) vom 11. Juni 1514. Sie befiehlt, daß 20 Zentner Messing aus der Hochstetter'schen Schmelzhütte zu Reutte, woraus Meister Gilg (Sesselschreiber) die Figuren für das Grabmal in Innsbruck gießt, anzuweisen und zu trachten, daß solches ehemöglichst dem Meister Hans Wurm, Seidensticker zu Landshut, übersendet werde. Es scheint nicht zum Guß gekommen zu sein, da 1518 in einer Abrechnung[58]) mit dem in Innsbruck tätigen Meister Stephan Godl 18 Zentner, 75 Pfund Messing aufgeführt werden, die Godl vom Meister Hans Neuburger, Bildhauer zu Landshut, empfangen habe zum Guß des Standbildes des Grafen Albrecht von Habsburg. Andererseits wissen wir durch eine 1521 von Stephan Godl eingereichte Schrift[59]), daß der Kaiser Bildhauer in Augsburg, Nürnberg und Landshut zur Mitarbeit am Grabmal bestellt habe, diese aber seien „mit irer arbeit nit gevellig gewest“. Es ist nun nicht anzunehmen, daß Hans Wurm mit dem Gießer des geplanten

Standbildes identisch ist. Sicher wird Wurm nur der Vermittler des Geschäftes gewesen sein, und Loßnitzer[60]) vermutet in dem Meister Hans Neuburger ja Hans Leinberger (Neuburger = neuer Bürger von Landshut), wobei er die kleine gegossene Madonna in Berlin als Probeguß mit der Arbeit Leinbergers für das Maximilian-Grabmal in Verbindung bringt. Aus all dem geht also hervor, daß Hans Wurm ein Landshuter Seidensticker ist, der im Anfang des 16. Jahrhunderts zweifellos rege Geschäftsbeziehungen gehabt hat, auch über sein eigentliches Handwerk hinaus. Leidinger sieht in ihm nicht nur den Seidensticker (ein Kunstgewerbezweig, der zu dieser Zeit in Landshut sehr in Blüte stand), sondern auch den Drucker, Holzschneider und Verfasser des Textes von Stammbaum und Chronik. Für Leidinger ist Wurm ein vielseitiger und anscheinend in vielen Künsten erfahrener Mann und er glaubt, daß der Stammbaum nicht so folgerichtig hätte dargestellt werden können, wenn nicht der Holzschneider (und also der entwerfende Zeichner?) auch der Urheber des Textes der Chronik gewesen wäre. Auf Grund des Textes und der in diesem erwähnten resp. nicht mehr berücksichtigten Tatsachen läßt er das Jahr 1501 nicht nur als das der Vollendung des Textes, sondern als das des Druckes gelten. Daß im Kolophon „N." Wurm steht, erklärt Leidinger damit, daß der Vorname dem Setzer nicht einmal notwendig unbekannt zu sein brauchte, sondern der Kürze halber „N" für den Vornamen gesetzt werden kann[61]).

Diese archivalische Erwähnung von Hans Wurm bezieht sich nun auf das Jahr 1514. Wir können jedoch seine Ansässigkeit in Landshut auch für das Jahr 1501 archivalisch nachweisen.

In den Landshuter Rentmeisteramtsrechnungen[62]) vom Jahre 1501 liegt vor den den Casten Landshut (Nr. 55) betreffenden Eintragungen ein Brief, unterzeichnet „Untertäniger Hanns Wurm, Seydensticker zu Landshut", in dem sich Wurm für verspätete Zinszahlung auf ein Haus, das dem Kasten Landshut gehört, entschuldigt und rechtfertigt. Auf dem Brief steht außen nochmals in gleicher Schrift der Name des Einreichenden: „Hanns Wurm zu Landshut". Es ist also ersichtlich, daß der Seidensticker Hans Wurm 1501 in Landshut ein Haus bewohnt, das dem Kasten Landshut gehört.

Damit sind die archivalischen Nachrichten über Hans Wurm erschöpft. Wir können daraus nur entnehmen, daß Wurm Seidensticker in Landshut war, sich aber auch anscheinend als Vermittler oder — soweit man bei Plastik wie im Falle der Statue für das Maximilian-Grabmal davon sprechen darf — als eine Art Verleger betätigt hat. Nirgends in den verfügbaren Archivalien wird seiner als Drucker Erwähnung getan. Aus der signierten Holzschnittkopie von Mairs Stich B. 13 aber wissen wir, daß er auch Formschneider war.

Nun kennen wir von Wurm nur ein einziges mit beweglichen Lettern hergestelltes Druckerzeugnis, eben die Chronik der Pfalzgrafen bei Rhein und der Herzoge in Bayern. Dieser Druck aber trägt im Kolophon die Namensangabe „N. Wurm". Eine Untersuchung der Typen ergibt nun, daß diese genau mit der Type 3 von Hans Schobser, dem bis 1498 in Augsburg, dann in München tätigen Drucker, übereinstimmen. Die Form des M entspricht genau der Nr. 25 der Tafel der M-Formen bei Haebler[63]) und die bei Haebler im Typenrepertorium unter M 25, 3 = Augsburg 17, 3 im Verzeichnis der Drucker als Type des Johann Schobser in Augsburg beschriebene entspricht genau der Type der Chronik. Nach Haeblers Angabe sind die Formen der Buchstaben dieser Type alle sehr ungewöhnlich. Schobser verwendet sie für einen Druck in 4° „Von einer verczuckten sele eines ritters genannt Tondalus, von denen dingen so sy gesehen hat, etc." Augsburg, Johann Schobser, 1496[64]). Die bei Haebler für die Type 3 von Schobser angegebenen Charakteristika stimmen genau für die Chronik des Hans Wurm und ein Vergleich der Chronik mit dem „Tondalus" erweist die Gleichheit der Typen. Nur das R zeigt eine kleine Abweichung, indem der verdoppelten vorderen Konturlinie keine Querstriche eingeschrieben sind, sondern der Verdoppelungskontur vorn wie mit zwei Zähnen besetzt aussieht. Möglicherweise ist diese Type aber für den Druck der Chronik aus einer neuen Matrize hergestellt worden, denn sonst sind die Typen vollkommen gleich. Daher ist man auch berechtigt, die Chronik als ein Druckerzeugnis der Presse des Johann Schobser anzusprechen, der seit 1498 in München ansässig war, und es erklärt sich nun, warum in der Druckangabe am Schluß der Chronik „N. Wurm" steht. Der Setzer hat den Vor-

namen nicht gewußt. Hans Wurm aber ist nun einfach der Verleger und Herausgeber des Werkes[65]).

Nun wissen wir aus signierten Blättern Wurms, daß dieser auch Formschneider war. Es steht also nichts im Wege, mit Leidinger anzunehmen, daß Wurm den Stammbaum gezeichnet und geschnitten habe. Tatsächlich sind ja auch im Schnittechnischen Übereinstimmungen vorhanden. Diese gleiche Art aber zeigt sich vor allem auch in dem anderen größeren Werk des Hans Wurm, im Ringerbuch. Die Holzschnitte dieses Blockbuches mit xylographischem Text sind auf der letzten Seite richtig „Hans Wurm" signiert. Wir dürfen also annehmen, daß auch dieses Blockbuch, das in der Schnittechnik dem Stammbaum durchaus gleicht, von Wurm geschnitten wurde. Was das Stilistische von Stammbaum und Chronik anbetrifft, so glauben wir zwar auch die gleiche Hand, aber doch gewisse Differenzen feststellen zu können, was auf verschiedene Vorlagen für die Zeichnung schließen läßt. Der Stammbaum ist in der Zeichnung entschieden fortgeschrittener, die Figuren sind ruhiger, fester, stehen sicherer und sind räumlicher gesehen und bewegt, auch plastischer und organischer in den Gelenken. Jn merkwürdigem Gegensatz hierzu mutet uns der mittlere Teil der untersten Reihe mit den Stammvätern Norix und Bavare beinahe altertümlicher an, vor allem die Architekturgestaltung der beiden Throne, die Faltengebung beim Gewande des links sitzenden Königs Bavare und die viel gebrechlichere, unorganische Körperbildung, ganz im Kontrast z. B. zu den beiden links außen stehenden Rittern, die, in ihrer Körperbildung beinahe schon ein wenig dürerisch, viel sicherer stehen und klarer im Raume bewegt sind. Es ist sehr wohl möglich anzunehmen und zu dem Bilde, das wir uns gemäß dem vorhandenen Material von Hans Wurm machen können, passend, daß Wurm hier zwar nach Vorlagen und Figuren eines Malers gezeichnet hat, der stilistisch (in seinen „Zielen") etwa einem Hans Wertinger[66]) verwandt ist (und damit schon dem Anfang des 16. Jahrhunderts), aber doch auch Kombinationen mit innerlich Älterem, aus eigenen oder nach anderen Vorlagen und Anregungen vorgenommen hat. Wurm ist bestimmt kein produktiver, schöpferischer Künstler gewesen. Als gewandter und geschäftlich interessierter Kunstgewerbler verarbeitet er zeichnerisch künstlerische Anregungen. Wesentlich ist

hierbei, daß er in seinen „Mitteln" entschieden viel entwickelter und fortschrittlicher ist und es erscheinen so auch die Zeichnungen nach innerlich Älterem noch ganz dem 15. Jahrhundert angehörenden Vorlagen auf den ersten Blick oft entwickelter, als sie kompositionell eigentlich sind.

Technisch ist der Stammbaum in seiner etwas eiligen und summarischen, daher oft flüchtigen, aber doch auch zügigen Führung des Schneidemessers durchaus dem Ringerbuch verwandt. Schon A. M. Hind[67]) hatte vermutet, daß die Zeichnungen für diese Holzschnitte von Mair von Landshut herrührten. Nun sind, wie oben erwähnt, die Entwürfe resp. die Komposition dieser Figurengruppen entschieden altertümlicher, innerlich älter (ihrem „Ziele" nach). Es ist dies das Unräumliche, in die Fläche Gedrehte und Bewegte der Figuren, das Weiche und Funktionslose der Gelenke, das Gespreizte der Bewegung bei ungenügender Standfestigkeit. Dabei muß jedoch beachtet werden, daß durch entwickeltere (jüngere) Formmittel, also durch eine plastischere Modellierung mit „richtiger" Angabe der Muskeln, durch die Kostüme oder die Schnittechnik mit ihren glatten durchlaufenden Konturen und durch ein richtigeres anatomisches Verständnis dieser „innerlich ältere" Charakter sehr verwischt und — beinahe möchte man sagen — für den ersten Eindruck modernisiert wird. Man wird also die Bemerkung von Hind „the figures in this Fechtbuch (!) are entirely in the manner of N. A. Mair" nicht dahin interpretieren können, daß Mair die Holzschnitte gezeichnet, Wurm sie geschnitten hätte. Sehr wohl aber ist es möglich, daß Wurm seine Holzstockzeichnungen nach Vorlagen Mairs zusammengestellt und gezeichnet hat. Denn das, was wir das innerlich Ältere und Altertümlichere der Holzschnitte des Ringerbuches nannten, ist ja eigentlich auch charakteristisch für Mair. Hierzu kommt noch die Verwandtschaft mancher Gesichtstypen. Hind wies dabei besonders auf die von ihm publizierte Handzeichnung in Oxford hin, auf der wir auf beiden Seiten des Blattes Männerpaare sehen, die den Figuren des Ringerbuches im Grundcharakter sehr verwandt sind. Aber auch auf den signierten Stichen B. 1, 3, 9, 10, 11, 13, P. 18 und dem Holzschnitt der Geißelung Christi (Dodgson I, A. 144) findet sich Verwandtes. Man vergleiche etwa das Stück 3 des Ringerbuches (S. 4 = fol. II v.

= Sotzmann, Bl. 2 b) mit dem Holzschnitt der Geißelung, vor allem in den Gesichtstypen, das letzte Stück (S. 23 = fol. XII r. = Sotzmann, Bl. 12 a) etwa mit den schießenden Königssöhnen auf B. 9 oder das Stück Seite 3 des Ringerbuches (= fol. II r. = Sotzmann, Bl. 2 a) mit dem Jüngling auf P. 18. Auch bei Mair hat die Bewegung etwas Gespreiztes, und sie entspringt weniger der Figur als — ganz im spätgotischen Sinne — der Gesamtbewegung der Komposition. Auch bei ihm ist die Tendenz vorhanden, die Figuren in der Ansichtsfläche auszubreiten, selbst wenn die Bewegung real im Sinne des Bildinhaltes in die Tiefe führt. Auch bei Mair kennen wir die weichen, gelenklosen Glieder, oder zumindest die sehr funktionslosen Gelenke. So darf man wohl annehmen, daß Hans Wurm seine Ringerpaare, wenn auch nicht nach einer geschlossenen Folge von Vorlagen Mairs, so doch nach Mair'schen Vorbildern, die er vielleicht sogar aus verschiedenen Blättern und Malereien Mairs herausgenommen und zusammengestellt hat, zeichnete und schnitt.

Denn daß Hans Wurm Formschneider war, wissen wir aus jener Holzschnittkopie des Mair'schen Stiches B. 13, die Begrüßung an der Haustür, die anstelle der Signatur Mairs auf 2 Tafeln rechts und links unten die volle Bezeichnung „Hans Wurm" trägt. Diese Kopie, in der Größe dem Original fast gleich, ist sehr sorgfältig und fein ausgeführt. Nur die zwei kleinen Figuren von Bewaffneten, die im Original rechts und links der Nische über dem Portal auf Säulenstümpfen stehen, sind weggelassen. Auch der farbige Charakter des Originales ist von Wurm kopiert worden, indem er das Papier mit rötlichbrauner Deckfarbe grundierte, den Hintergrund einschwärzte und den Druck weiß höhte. Nur benutzt Wurm, worauf Dodgson hinweist[68]), auch zur Grundierung des Papiers eine undurchsichtige Deckfarbe, während Mair stets seine Blätter mit Wasserfarbe grundierte und nur mit Deckfarbe höhte. Durch die Verwendung der Deckfarbe für Grundierung und Höhung aber ändert sich der Charakter des Blattes, es wird flacher, schematischer, nuancenloser, kopien- und handwerksmäßiger. Das schließt natürlich nicht aus, daß die Technik speziell der Höhung sehr zart und fein in weißer Deckfarbe ausgeführt ist, besonders auch in den Schraffuren. Die Schnittechnik selbst aber erinnert sehr stark an

die drei von Mair von Landshut bekannten Holzschnitte Dodgson A. 143, 144, 145. Nur ist hier die Schnittechnik etwas freier, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß Wurm hier eine eigene Zeichnung schnitt, mag sie auch nach Mair B. 13 kopiert sein. Darauf weist schon Dodgson hin[69]), der auch die enge Verwandtschaft mit den drei Mair'schen Holzschnitten erkennt und die Frage, ob diese drei Holzschnitte daher von Wurm geschnitten sind, als unmöglich zu beantworten bezeichnet, obwohl der Name Wurms auf den Blättern fehlt und nur Mairs Signatur angebracht ist. Stilistische Kriterien können hier, wo es sich um rein Technisches handelt, nicht angewandt werden, aber man ist berechtigt, die Möglichkeit anzuerkennen, daß der Holzschneider der Kopie von Mairs Stich B. 13 zugleich der Formschneider seiner drei Holzschnitte war. Erinnern wir uns daran, daß wir den einen der Holzschnitte Mairs, die Geißelung Christi, schon in einer ersten frühen Gruppe behandelt haben, so würde sich daran auch nichts ändern, wenn er von Wurm geschnitten worden wäre. Denn die Schnittechnik dieses Blattes ist primitiver, unbeholfener und unregelmäßiger gegenüber den beiden anderen 1499 datierten Holzschnitten. Dann aber muß auch Mairs Entwurf und Zeichnung für den Holzstock früher entstanden sein. Die beiden anderen Holzschnitte Mairs jedoch „Der zwölfjährige Christus im Tempel" (Dodgson I, A. 143) und eine „hl. Barbara" (Dodgson I, A. 145) können in ihrer Schnittechnik (und auch in der Gestaltung und Detailbehandlung) als entwickelter angesehen werden. Analog der etwas schwereren, standfesteren und sichereren Bewegung der Figuren, der gefüllteren Komposition, dem größeren Faltenreichtum und der für die Raumgestaltung bei der Tempelszene z. B. schwiergeren Architekturbildung hat sich die Technik ebenfalls entwickelt. Sie ist sicherer, ruhiger, gleichmäßiger, zügiger und regelmäßiger geworden. Dabei sind die Anforderungen an den Holzschneider bei diesen Blättern besonders groß, da sie mehr als Zeichnungen resp. Stiche gedacht sind und so in einem für den Holzschnitt ganz ungewöhnlichen Maße Kreuzschraffuren verlangen. Die Hintergründe werden ebenfalls schwarz gestaltet, sodaß die Fähnchen auf den Giebeln rechts und links oberhalb der hl. Barbara beinahe durch Weißschnittechnik gestaltet sind. Schon die ganze Anlage der beiden Blätter, die durchaus nicht holzschnittgemäß

ist, beweist, daß nicht ein Holzschneider wie etwa Wurm diese Kompositionen auf den Stock gezeichnet hat, sondern zweifellos Mair selbst. Schnittechnisch aber sind die Blätter der Kopie von Mairs Stich B. 13 durch Wurm und auch Wurms anderen Werken, dem Ringerbuch und dem Stammbaum, verwandt; man könnte denken, daß Wurm Mairs Blätter mit anderen zum Anlaß genommen habe, sich überhaupt als Formschneider zu versuchen und zu betätigen. Jedenfalls ist er 1499 zu einer ziemlichen Fertigkeit gelangt, wie sich auf dem Blatt des „Jesus im Tempel" zeigt, auf dem besonders der auch in der Zeichnung Mairs überraschend lebendige, anatomisch richtig gesehene und gestaltete Hund rechts unten ungemein zügig und geübt geschnitten ist. Es besteht also die Möglichkeit, daß Wurm die Holzschnitte Mairs geschnitten hat. Eine Annahme, die zwar nicht endgültig zu beweisen, aber nach dem technischen Befund als in hohem Grade wahrscheinlich anzunehmen ist. So beweist auch sie wieder die engeren Beziehungen, die zwischen Mair und Wurm zeitweilig bestanden haben müssen. Da es sich bei den zuletzt behandelten Blättern um Holzschnitte handelt, wird die Wahrscheinlichkeit des Sachverhaltes noch verstärkt, denn aus Archivalien des 15. Jahrhunderts haben wir genügend Kenntnis, daß in den Zünften gewohnheitsmäßig Maler von Formschneidern, Briefdruckern, Kartenmachern etc. geschieden werden. Ebenso wissen wir aus dem 16. Jahrhundert, daß spezielle Formschneider den Holzstock schnitten und sogar, wie in dem berühmten Fall Burgkmair-Joost de Negker, ebenfalls signierten. Man nimmt heute fast allgemein an, daß der entwerfende Künstler seine Blätter nicht selbst schnitt, sondern damit einen Formschneider beauftragte. Auch so also werden die Beziehungen Mairs zu Wurm erklärlicher.

An dieser Stelle mag noch einer Tatsache Erwähnung getan werden. Zu Mairs Stich der Begrüßung an der Haustür existiert noch eine zweite von Max Lehrs, „die betrügliche Kopie" genannte gleichseitige Kupferstichkopie. Die unterscheidenden Merkmale sind nach Lehrs: „Die rechte Vertikallinie der Namenstafel überschneidet nicht die Einfassung unten. Die rechte Grenzlinie des dunklen Quaders unter dem Hinterfuß des Hundes reicht ebenfalls nur bis zur Einfassung". Abgesehen von diesen Kleinigkeiten, ist die Kopie genau gleich, auch in der Größe. Wie beim Original die Schraf-

fierung teilweise sehr sparsam ist und der Entwurf des Stiches schon mit der Modellierung und Schattierung der farbigen Höhung rechnet[70]) (die geflochtenen Haare des Jünglings werden aus 4 Reihen untereinandergesetzter Häkchen gebildet, wobei auf dem Pariser Exemplar die Locken dann durch die aufgehöhte Deckfarbe modelliert werden), so wird auf der Kupferstichkopie ebenfalls nur die Stichzeichnung übernommen. Alle Exemplare dieser sehr verbreiteten Kopie sind aber unkoloriert, höchstens wie bei dem Exemplar im Staedel'schen Institut in Frankfurt a. M. auf einem rötlichgrauen, sehr derben Papier gedruckt (rötlich grundiert, aber sehr unsorgfältig, wobei einzelne Stellen des Papieres weiß stehen geblieben sind). So wird dem Entwurf in der Kopie alle Feinheit genommen, und sie erscheint nur als „betrügliche Kopie", die sicher nur aus geschäftlichen Interessen geschaffen wurde, wie auch die heute noch hohe Zahl (gegenüber den Stichen Mairs) von erhaltenen Exemplaren beweist. In der Stichtechnik aber geht sie recht gut zusammen mit Mairs „hl. Anna selbdritt" B. 8, jenem Blatt, das außer Mairs Signatur zweimal die Chiffre W trägt, die wir als Stechersignet des Hans Wurm zu erklären versuchten. Es ist sehr wohl möglich, daß Wurm, nachdem er eine Holzschnittkopie von Mairs Stich B. 13 angefertigt und mit seinem Namen versehen hatte, dann noch diese „betrügliche Kopie" schuf.

Fassen wir also zusammen: ein Hans Wurm lebt in Landshut, von dem als signierte Drucke eine Holzschnittkopie nach Mair von Landshut B. 13 und ein xylographisches Ringerbuch bekannt sind. Eine Chronik, mit beweglichen Lettern gedruckt, enthält im Kolophon den Vermerk: „Gedruckt von .N. Wurm zu Landshut". Eine Untersuchung und Typenbestimmung ergibt, daß die Chronik nicht von Hans Wurm gedruckt, sondern aus der Presse des Johann Schobser, seit 1498 in München ansässig, hervorgegangen ist. Wurm, über den keinerlei archivalische Nachrichten als Drucker vorliegen, ist also nicht Drucker, sondern nur Verleger. Nach den signierten Holzschnitten ist er auch Formschneider und es ist anzunehmen, daß er die Blätter des Stammbaumes zur Chronik geschnitten und möglicherweise selbst gezeichnet hat. Es liegt daher auf der Hand, diesen Formschneider mit dem archivalisch 1501 und 1514 in Landshut erwähnten Seidensticker Hans Wurm zu identifizieren, der sich

neben seinen kunstgewerblichen Arbeiten sehr wohl mit Formschnitten und Verlegergeschäften befaßt haben mag. So konnten verschiedene engere Beziehungen zu Mair von Landshut nachgewiesen werden, die durch die von uns gefundene archivalische Notiz vom Jahre 1501 noch wahrscheinlicher sind.

Anlaß und Ausgangspunkt für diese Untersuchung war nun der Stich der hl. Anna selbdritt von Mair, B. 8, der außer Mairs Signatur zweimal das Signet W trägt. Da wir gesehen haben, daß Mair in Berührung mit Hans Wurm steht (gerade in den fraglichen Jahren und zu dieser Zeit beide in Landshut), da sich auch stichtechnische Übereinstimmungen zwischen einer höchstwahrscheinlich von Wurm hergestellten „betrüglichen Kopie“ nach Mair B. 13 und der Mair'schen Anna selbdritt B. 8 ergeben, glauben wir berechtigt zu sein, das doppelte Signet W als Signet des Stechers (und somit wohl eines der frühesten überhaupt), diesen aber als Hans Wurm bezeichnen zu können. Man wird sich hierbei bewußt sein müssen, daß hierfür ein exakter Beweis nicht möglich ist, da stilkritische Analysen dem rein Technischen gegenüber nicht angewendet werden dürfen. Natürlich können technische Übereinstimmungen (oder Divergenzen) Zufall sein, sie müssen es aber nicht; durch Heranziehung von äußeren Umständen, parallelen Fällen, zeitlichen und lokalen Übereinstimmungen kann doch ein Wahrscheinlichkeitsbeweis von hohem Grade erbracht werden.

d) Die weiteren Blätter der Gruppe von und um 1499.

Es kann also gesagt werden, daß Mair keine Zeichnungen zur Vervielfältigung an Hans Wurm geliefert hat. Zwar steht ihm das Ringerbuch noch näher, aber auch hier hat sich Wurm oder der Zeichner des Ringerbuches höchstens teilweise an Mair angelehnt. Daß ferner laut Signet Wurm das Blatt B. 8 von Mair gestochen hat, ist nach dem im vorigen ausgeführten als sicher anzunehmen. Jedoch ist die Feststellung rein äußerlich und lediglich Erklärung einer Tatsache. Die Frage, wie weit noch andere Blätter Mairs von Wurm gestochen worden seien, ist nur untergeordnet, da Entwurf und Zeichnung der signierten Blätter unzweifelhaft von Mair

herrührten, Wurm nur die Ausführung zukäme, die für eine stilkritische Untersuchung nicht maßgebend ist. In Betracht kommen für eine Stichausführung durch Wurm nach unseren Ausführungen nur die Blätter B. 1, 2, 9, 10, 11, wovon als möglich auch nur B. 10 und 11 betrachtet wurden. Hierbei ist noch zu bedenken, daß gerade diese Blätter meist in Abzügen von schon sehr ausgedruckten Platten vorkommen, wodurch der Eindruck sehr geschwächt und verändert und die Untersuchung gehindert wird. Es sollte hier nur dargetan werden, daß, wenn Mairs Blatt B. 8 von Wurm gestochen worden ist, nicht unbedingt sein gesamtes Stich-Oeuvre von Wurm gestochen sein müsse. Denn tatsächlich bestehen auch in der Ausführung der Stiche Unterschiede, aber diese gehen eben parallel mit einer künstlerischen Entwicklung und es wäre geradezu undenkbar, daß Wurm sie technisch zufällig ganz analog und zeitlich übereinstimmend mit Mair entwickelt habe. Folgen wir also weiter der Betrachtung der Stiche.

Nachdem wir früher die eine Abteilung der Hauptstiche aus der Nähe des Jahres 1499 und zwar die Stiche B. 4, 7, 8 und P. 16 als die innerlich ältesten, ES-haftesten betrachtet haben, kommen wir nun zu einem undatierten Blatt, das aber sicher der Gruppe der 1499 datierten Stiche angehört: Es ist das Blatt B. 9: von Bartsch „Le martyre de S. Sebastien" genannt. Nun weist schon Nagler[71]) darauf hin, daß dieser Stich eine Szene aus den Gesta Romanorum, Kap. 45, darstelle. Nagler gibt für diese Behauptung zwar keine Quelle an, er hat sie aber sicher von Sotzmann[72]) übernommen, der als erster ikonographisch auf diese Darstellung hinwies. Sotzmann bringt die thematische Erklärung als Darstellung aus den Gesta Romanorum an Hand eines Stiches des Meisters MZ (B. 4) und nennt als Parallelen die Stiche B. 84 des Virgil Solis und einen Stich eines unbekannten Stechers B. IX, 47, 11, der die Unterschrift trägt: Trium fratrum prophana hystoria qui patrem suum exhumari curarunt. Es ist jene Erzählung vom Streit der Königssöhne um das Erbe des verstorbenen Vaters. Zum Entscheid wird die Leiche ausgegraben und ein Bogenschießen auf die Leiche festgesetzt. Derjenige solle der Erbe sein, dessen Pfeil am tiefsten ins Herz des Verstorbenen dringe. Die Bastardsöhne beginnen den Wettstreit, als aber der jüngste eheliche Sohn den Schuß tun soll,

weigert er sich und wendet sich voll Abscheu ab. Diesem spricht dann der Richter als dem einzig Würdigen die Erbschaft zu. Unzweifelhaft haben wir bei Mair B. 9 diese Darstellung. Wir sehen links die drei Söhne, von denen sich der Jüngste eben mit Abscheu und Wehmut abwendet und die Hand vor das Gesicht legt, während der eine der Bastardsöhne gerade den Bogen spannt und der andere erwartungsvoll auf die Leiche blickt. Die aus dem offenen Grabe vorne rechts herausgenommene Leiche ist an einen Baum gelehnt. Es ist beachtenswert, daß sie als alter Mann mit langem Bart charakterisiert ist und keinen Heiligenschein trägt. Wäre es ein hl. Sebastian, so wäre es ein Jüngling mit Heiligenschein. Auf dem von Sotzmann herangezogenen Blatt B. 4 des Meisters MZ ist die beschossene Figur zwar bartlos, aber deutlich durch die Gesichtszüge als alter Mann und durch die leblose Haltung und das nur vom Oberkörper herabgezogene, um die Beine sackartig zusammengezogene Leichentuch als Leiche charakterisiert. Zweifellos haben wir auch bei Mair diese Darstellung. Ihr Vorkommen bei dem Meister MZ und bei Mair erklärt sich aber dadurch sehr gut, daß am 23. Februar 1489 eine deutsche Ausgabe[73]) der Gesta Romanorum bei Johann Schobser in Augsburg erschienen ist. Es läßt sich daraus zwar keine Datierung der Stiche ableiten, aber es gibt immerhin eine Erklärung für die Verwendung dieser sonst seltenen Darstellung.

Das Blatt B. 4 des Meisters MZ wird aber dadurch wichtig, daß wir von ihm aus eine Beeinflussung Mairs erkennen zu können glauben, denn obwohl beide ihre thematische Anregung ganz getrennt durch den Schobser'schen Druck empfangen haben können, muß Mair doch Blätter des Meisters MZ gekannt, im besonderen das Blatt B. 4 von MZ gesehen haben. Der Gesichtstyp des mittleren Bastardsohnes auf Mairs Blatt, der vom Rücken gesehen den linken Arm erhoben und den Kopf scharf ins Profil gedreht hat, erscheint als Übernahme eines Typus von MZ, wie er auf dessen Blatt gleicher Darstellung in gleicher Kopfwendung als Bastardsohn in der Mitte links neben dem zu Pferde sitzenden Richter vorkommt. Dieser Typus mit der langen, unten dünnen Nase, die in einer Fluchtlinie mit der Stirn liegt und nur ganz wenig gesattelt ist, mit dem langen Gesicht, den sehr gerade und scharf gebildeten Jochbeinen, kommt bei Mair sonst nicht vor, mit Ausnahme des eben-

4*

falls unter Einfluß des MZ stehenden Blattes B. 12. Er findet sich aber beim Meister MZ nicht nur auf dessen Blatt gleichen Inhaltes B. 4, sondern auch sonst noch oft, z. B. auf B. 9, 16, 19, 20. Haben wir nun diese Beziehungen Mairs zum Meister MZ festgestellt, so scheint uns auch das Landschaftliche auf Mairs Stichen vom Meister MZ beeinflußt resp. inspiriert. Allen bisher behandelten Stichen und Holzschniten Mairs und im ganzen allen Blättern Mairs mit Ausnahme von 5 Stichen, B. 1, 2, 6, 9, 10[74]), fehlt ja das landschaftliche Element vollkommen und die Figuren bewegen sich stets in Architekturgehäusen. Auf unserem Blatt B. 9 gewahren wir jedoch zum ersten Male einen landschaftlichen Hintergrund. Dieser ist im Grunde noch nicht räumlich empfunden, sondern wirkt wie eine von rechts herangeschobene Kulisse, während er in der Mitte hinter der bogenschießenden Figur unfertig erscheint und ein eigentlicher Horizont fehlt. Auch der Himmel ist in keiner Weise angedeutet und wirkt mehr wie eine neutrale Fläche. Die Einzelformen der Landschaft scheinen aber dem MZ sehr verwandt, wenn sie auch stets mit Mair'schen Architekturen durchsetzt werden. Vor allem sind es die Baum- und Strauchformen, von denen letztere als Hecken gereiht, in ihrer buschigen kugeligen Form, die aus einem Kontur von Häkchen und in der Binnenmodellierung nur von kleinen Strichen gebildet wird, sehr ähnlich auf den Blätern des MZ B. 9, 17, 2, 4, 16 vorkommen. Auch die Felsbildung, steil aufsteigende Blöcke mit Überhängen und herausgebrochenen Stücken, ist ähnlich bei MZ. Nur bildet bei diesem die Landschaft schon eine Raumtiefe, sie hat Ferne und Atmosphäre ganz im Sinne des 16. Jahrhunderts und des Donaustiles, weist so auf Altdorfer und Huber hin. Mair mag Anregungen des MZ aufgenommen haben, sie bleiben jedoch nur Formmittel, werden lediglich als Versatzstücke verwendet. Insofern kann nicht von Beeinflussung, nur von Anregungen gesprochen werden. Wichtig bleibt auch, daß Mair von MZ sicher technische Anregungen erfahren haben wird, die zu einer zunehmenden Verfeinerung seiner Technik führten. Die längeren Taillen, die der Form folgen, feiner modellierend und liebevoller dem Detail nachgehend, auch der bessere Tonwert des ganzen Blattes und die Abstufung der einzelnen Töne vom Hell zum Dunkel sind sicher auf Anregungen des MZ zurückzuführen. Tatsächlich läßt sich Mair ja

keine einzige Entlehnung nachweisen, er bleibt ein sehr eigenwilliger und altertümlicher, aber erfinderischer Kopf. Da er jedoch urkundlich 1490 in München genannt wird und auch später, wie stilkritisch erkannt worden ist, am Hochaltar der Peterskirche in München in der Werkstatt des Jean Pollack tätig ist, ist eine Bekanntschaft mit den Werken des MZ als sicher anzunehmen. MZ ist aber heute mit jenem Matthaeus Zaisinger (Zasinger) identifiziert worden, auf den schon Bartsch[75]) (nach Sandrart, II, III, pg. 220), Murr[76]), Aretin[77]) und Passavant[78]) hinwiesen und von dem feststeht, daß er 1508 als Goldschmied in München ansässig und seit ca. 1520 in der herzoglichen Münze tätig war[79]). Jedoch hat Lehrs in seinem Aufsatz über den Meister MZ[80]) gezeigt, daß diese Identifikation keinesfalls vorgenommen werden kann. Der Goldschmied Zaisinger wird zuletzt 1574 als im Alter von 77 Jahren stehend erwähnt, ist also 1497 geboren, während die reifsten Stiche des Meisters MZ sich unter den 1500 bis 1503 datierten Blättern befinden. Lehrs hält vielmehr MZ für einen vielleicht in München ansässigen Maler, der im letzten Jahrzehnt des XV. und den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts tätig war. Aber Hofmann[81]) konnte nachweisen, daß auf einem Hauptblatt des MZ, dem „großen Ball“ B. 13, datiert 1500, der Tanzsaal der alten „Neuveste“ dargestellt ist. Von den 24 Stichen und 2 (fraglichen) Holzschnitten des MZ sind nun sechs datiert, und zwar drei (B. 13, 14, 21) 1500, zwei (B. 1, 2) 1501 und einer (B. 15) 1503. Eine Kenntnis der Blätter dieses qualitätvollen, schon mehr auf das 16. Jahrhundert gerichteten Künstlers war für Mair also zeitlich und örtlich beinahe unabwendbar.

Im gleichen Sinne wie auf B. 9 ist das Landschaftliche auf dem Stich der „Todesstunde“ B. 10 nur als eine angeschobene, abschließende Kulisse verwendet. Nicht ungeschickt für die Komposition gestaltet steht sie in merkwürdigem Gegensatz zu der schweren Baukastenarchitektur Mairs, vor allem die sehr duftigen und zarten Blattkronen der Bäume oder die flockigen, büschartigen Sträucher. Ikonographisch betrachtet, ist das Thema im 15. Jahrhunderat sehr verbreitet und bekannt, es ist der Liebesgarten, wie er bei den frühen Stechern, bei ES oder beim Hausbuchmeister vorkommt. Auch durch die zweimal gewinkelte Gartenmauer im mittleren Hintergrund klingt noch ein Element dieser alten Art durch, nur

wird die Komposition links hinten durch die Aussicht auf den Berg aufgebrochen, während rechts vorn sich der Blick in den Innenraum eines Hauses mit Genreszenen verliert. Dieses Interieur lenkt beinahe das Interesse des Beschauers vom eigentlichen Bildinhalt ab, der etwas ein wenig Müdes und Schlaffes hat, während das Interieur rechts mit dem auf der Treppe stehenden Paar, das sich unterhält, und dem vorn auf den Stufen sitzenden, am Torgewände angeketteten Äffchen, das von einem Hund angebellt wird, viel frischer wirkt.

Man hat geglaubt, Mairs Stiche und sein ganzes Werk müßten in stärkerem Zusammenhang mit Israhel van Meckenem stehen. Trotzdem auch jetzt keinerlei direkte Entlehnungen nachweisbar sind, glauben wir hier doch am ehesten an Verwandschaft mit Meckenem oder sogar an Anlehnungen denken zu dürfen. Vor allem wird man bei der vorn links sitzenden Frau in Typus, Ausdruck und Kleidung an Blätter Meckenems, wie die „Frau und der Orgelspieler" G. 409 oder bei dem neben ihr sitzenden Mann an das „Duett" G. 408 erinnert. Man wird aber die Beziehung zu Meckenem nicht zu stark ansehen dürfen, jedenfalls kann von einer direkten Beeinflussung keine Rede sein. Meckenems Blätter, in großer Anzahl gedruckt und weit verbreitet, aber selbst zum großen Teil Kopien oder Retuschen nach anderen Meistern, sind sicher auch Mair in die Hände gelangt. Vielleicht ist er durch das eine oder andere angeregt worden, oder hat irgend etwas übernommen; sicher wird er nicht in ein direktes Abhängigkeitsverhältnis zu Meckenem gekommen sein. Was aber stilistisch an Übereinstimmungen feststellbar ist, glauben wir eher als Gleichheit der Zeit resp. Gleichheit der Geburtslage bezeichnen zu können. Denn mag auch in der dünnen und doch wieder eckigeren und schärferen Knitterung der Faltengebung ein Analogon zu der etwas verwilderten Spätgotik eines Meckenem zu sehen sein, so liegt doch in einem Blatt wie dem hier besprochenen B. 10 noch genug von Mairs Eigenstem vor. Die kurvierten, weicher geschwungenen und gerollten Säume mit den charakteristischen S-Kurven und die ruhig bewegten Figuren, vor allem auch der Zuschauer im Hintergrunde, gehören ganz der Art Mairs und so auch der größeren Ruhe und Sattheit der Niederbayrisch-Landshutischen Schule an.

Ganz zu dieser Art gehört auch B. 11, „La banderole présentée". Nagler will in der Darstellung die Komposition jenes verschollenen Gemäldes sehen, über das Lipowsky[82]) berichtet und das er als Verlobung der Prinzessin Eilsabeth mit dem Prinzen Rupert von der Pfalz im Saale der Trausnitz erklärt. Dies ist ausgeschlossen; denn das Personal wäre für eine fürstliche Verlobung reichlich spärlich, die Figuren sind wenig fürstlich und prunkvoll. Wir glauben vielmehr die Darstellung als Frauenhaus-Szene ansehen zu dürfen. Hierauf weisen nicht nur der Narr mit dem Dudelsack, der links vorn unter dem Bogen sitzt, sondern auch das Schoßhündchen der links sitzenden Frau und ihre um die Haube geschlungene Stirnbinde, die hier sicher nicht Bestandteil der Mode, sondern Abzeichen ist (wie es vielfach in den Städten vorgeschrieben war). Die Typen sind charakteristisch für Mair, und die Architektur bringt den ganzen Formapparat, den wir sonst bei ihm gewohnt sind. Sie ist beinahe räumlich klarer geworden und die perspektivische Anlage nicht ungeschickt, obwohl noch lange nicht vollkommen (man beachte die verzerrten Rundfenster in den Scherwänden rechts und links oben, die seltsam steigenden Gratgewölbe der seitlichen Räume oder die nicht zusammenlaufenden Linien der Steinfliesen). Der Faltenstil aber zeigt schon jene beinahe wie aus Blech getriebene, hier freilich noch drahtig gezogene Knitterung, wie sie in seinen späteren Stichen auftritt. Diese Faltengebung findet sich auch bei Meckenem, vor allem in seiner späteren Zeit und denjenigen Stichen, die ganz seine eigene Erfindung sind, also vor allem in der größten Passionsfolge[83]), die sehr verbreitet war und die Mair möglicherweise gekannt hat. Nur sind bei Mair hier noch einzelne Gewandteile elegant aus dem Gesamtumriß der Figur herausgezogen, die Säume sehr lang kurviert und geschwungen, worin eben spezifisch Mair'sche und auch Niederbayrisch-Landshuter Art zum Ausdruck kommt.

Das seltsam Bizarre und Verflochtene der Mair'schen Welt aber lebt auf in dem Stich „Der Balkon" B. 12. Hier baut sich seine seltsam verschachtelte Architektur auf, nach vorn zwischen zwei rahmenden Pfeilerstümpfen mit vorgelegten Säulen durch einen Balkon abgeschlossen, der eine Brüstung aus schwerem, vergitterndem Balkenwerk mit einer Platte mit zwei leeren Wappen in der

Mitte besitzt und von einer sehr gedrückten Konsole getragen wird. Diese Konsole wird von vegetabilischem Ornament umspielt, das sich unten hobelspanartig rollt und oben die bekannten breiten, beinahe saftigen Formen zeigt. Wie als verstärkte Stützung jedoch beginnen unten zwei Figuren von Gewappneten den Balkon auf ihren Schultern tragen zu helfen. Als plastischer Schmuck gedacht, sind sie doch beinahe handelnd dargestellt; während der Rechte, mit dem Schwerte Gegürtete, sich schon mit der Schulter gegen den Balkon stemmt, scheint der Linke sich gerade erst anzuschicken, sich unter die niedrige Konsole zu kauern. Der Gedanke, Figuren als Konsolenträger zu verwenden, ist eigentlich hauptsächlich in der gleichzeitigen Plastik an Kanzeln, Chorgestühlen oder Sakramentshäuschen durchgeführt. Dagegen nun zeigt die Gesellschaft auf dem Balkon den Ausdruck sinnender Ruhe. Ja, es liegt beinahe etwas Müdes, Schmerzliches und Trauriges in diesen Figuren. Selbst der Narr mit dem steil hochgereckten linken Zeigefinger, dem in den Nacken gelegten Kopf, dem nach oben ins Leere starrenden Blick bei trotzig geschlossenem Munde, hat etwas mit Schicksal Geladenes. Auch die anderen vier Figuren blicken sinnend ins Leere. Die Frau rechts neben dem Narr, im Typ der Dalila B. 3 und der Wappen haltenden Frau P. 19, nur verfeinert und ausdrucksreifer, verschränkt die Arme und hat ein wenig den Kopf geneigt. Der Kavalier beugt sich ganz leicht über die Brüstung und blickt aufwärts. Nur die Frau neben ihm hat mit zusammengekniffenen Augen den Blick heimlich prüfend auf ihn gerichtet. Die Frau ganz rechts aber hält, auf der Brüstung sitzend, Kopf und Blick gesenkt. Aus einem Fenster rechts oben blickt ein Bediensteter abwartend auf die Gesellschaft herab und nur ein aus einer Tür rechts oben kommender Mann zeigt, mit einem unter den Arm geklemmten Stab beschäftigt und die Treppe herabsteigend, die uns vertraute Beweglichkeit. In den Typen des Kavaliers und der beiden Frauen auf der rechten Seite scheinen sich wieder Anklänge an die Typen des Meisters MZ zu finden. Man vergleiche etwa die zweite Frau von rechts mit der Salome auf B. 3 des Meisters MZ, oder die Frau ganz rechts mit B. 19 von MZ. Der jugendlich weiche Typ des Kavaliers erinnert fast an den Sebastian B. 5 des Meisters MZ, an P. 22 oder an den Flötenspieler ganz rechts auf B. 20. Ja, es

lassen sich vielleicht Beziehungen zu dem beinahe zu herb=männlichen Typus der Frau auf der „Umarmung im Zimmer“ des MZ, B. 15, finden. Auch in der Zeichnung und Schraffierung lassen sich Einwirkungen des MZ feststellen. Die sehr feinen, engen und regelmäßigen Schraffuren, deren Abstufung auf ganz verschiedene Stärken und Tonwerte und das dadurch bewirkte flimmernde und rhythmische Leben des Blattes sind Auswirkung eines rein graphischen Sinnes, der Mair in dieser Weise nicht geläufig war. In der Faltengebung jedoch zeigt sich wieder das Lineare und Scharfkantige von Mairs Art.

Hierher gehören nun auch noch drei Stiche, die undatiert sind, aber ihrem Stil nach hier ebenfalls eingeordnet werden können. Es sind die „Kreuztragung“ B. 6, „Simson die Stadttore von Gaza tragend“ B. 2 und „David und Goliath“ B. 1. Sie werden untereinander dadurch noch besonders verbunden, daß sie alle drei Landschaftsdarstellungen aufweisen. Dadurch gehören sie also mit dem früher behandelten Stich B. 9 zusammen, für den wir ja Beziehungen zum Meister MZ feststellen konnten. Der früheste, weil unentwickeltste und primitivste im Landschaftlichen, ist die „Kreuztragung“ B. 6. Das Exemplar der Albertina trägt zwar das Datum 1506 oben auf dem Stadttor, dieses Datum ist aber ganz offenbar von einem späteren Besitzer in viel schwächerer Druckart und blasserer Druckfarbe der Platte eingestochen worden, während das Exemplar des ersten Etats in Erlangen kein Datum trägt. Einem Stadttor links entspricht rechts ein bergauf führender Weg, dahiner abschließend zwei Felszacken. Vor Tor und Felsen auf dem Weg schleppt Christus das Kreuz, von einem energisch ausschreitenden Schergen am Seil gezerrt, während ein zweiter dahinter ins Horn stößt, gefolgt von einem Mann mit Fähnchen. Nikodemus hilft am Kreuzende tragen. Im Stadttor steht ein Richter und ein weiterer Scherge. Im Hintergrund sehen wir ein Tal mit einem Hügel links und einigen Bäumen und Büschen. Diese sehr karge Landschaft ist noch ganz als Abschluß herangeschoben, nur dadurch, daß Mair, wie immer, den Mittelgrund sehr geschickt verdeckt, wird doch eine recht gute Tiefenwirkung erreicht, die vor allem durch den Fluß oder See hervorgerufen wird. Das Landschaftliche ist nur in den einfachsten Umrißlinien angegeben,

die Baumzeichnung nur gerüstartig angedeutet, mit kräftigen breiten Strichelchen, ohne jede Rücksicht auf Fernwirkung. Ist die Landschaft sehr reduziert resp. summarisch behandelt, so ist es die Figurenkomposition ebenso. Der Kompositionstyp mit einem links aus einem Stadttor herauskommenden Zug, der sich nach rechts bewegt, in dessen Mitte Christus das Kreuz trägt oder gerade unter ihm zusammenbricht, von Schergen nach rechts gezerrt, findet sich ja überall im 15. Jahrhundert, so im Kreise des Hausbuchmeisters (eine von Voß dem Hausbuchmeister zugeschriebene Kreuztragung im Museo civico in Venedig), in Franken im Kreise des Wolgemut (Zwickauer, Hersbrucker, Münnerstädter Altar) und in Oberbayern, wo die Szene oft wahre Orgien an Darstellungen von Roheit und Gemeinheit, von wüster Beschimpfung und unbändigster Gebärde feiert. Aber schon bei Jan Pollack tritt in der Darstellung auf dem Weihenstephaner Altar[84]) (München, A. Pinak. Nr. 1400 Rückseite) von 1483 eine gewisse Beruhigung ein, nachdem er noch auf dem Fresko in Pipping von 1479 eine wesentlich heftigere, auch ursprünglichere und frischere Bewegung gezeigt hatte. Bei Mair wird diese szenisch außerordentlich gemäßigt. Die verhaltene, aber spitze Bewegung Christi und des Nikodemus glaubt man durch ein Knistern der metallischen Falten zu vernehmen, man glaubt, den Ruf des Hornes vermengt mit dem aus weit geöffneten Mund des zerrenden Schergen ausgestoßenen Ruf hallen zu hören in der Richtung der Gesamtbewegung. Mag auch die Stellung des weit ausschreitenden Schergen letzten Endes ihren Ursprung, wie überall auf Kreuztragungen dieses Typus, bei Schongauers großer Kreuztragung B. 22 haben — die Komposition als solche wird man als Mairs eigene Erfindung betrachten müssen.

Hingegen scheint der Stich Mairs bekannter und verbreiteter gewesen zu sein. Schon Buchheit[85]) bemerkte, daß die Kreuzschleppung auf der Rückseite des Moosburger Altares mit starker Anlehnung an Mairs Stich (Buchheit gibt hierfür irrtümlich die Datierung 1499 an) von Hans Wertinger vor 1517 geschaffen worden sei. Eine weitere Benutzung scheint bei einer Kreuztragung vorzuliegen, die sich in der Sammlung Streber, früher in Tölz, befindet und von Voll[86]) publiziert worden ist. Das Tafelbild ist viel reichhaltiger in den Figuren, viel ausführlicher in der



A 19 Berlin



A 8 — I Erlangen

Detailschilderung, in der stofflichen Charakterisierung und den Einzelhandlungen, wohingegen der Stich viel einfacher und als Reduktion wirkt. Mit dem Stich verwandt ist vielleicht die Figur des Henkers vorn rechts, nur hat er das rechte Bein vorgesetzt, den Oberkörper etwas mehr gebeugt und zwei Seilenden über die Schultern gelegt, an denen er Christus vorwärts zerrt. Christus trägt das Kreuz auf der rechten Schulter, bricht zusammen und hat die linke Hand auf den Boden gestützt. Ähnlich dem Stich ist wieder die Bewegung des Nikodemus, wie auch die Gesamtkomposition den gleichen Typ mit einem Tor links, einem nach rechts aufwärts führenden Weg, großer Felszacke im Mittelgrund und einer Seelandschaft im Hintergrund zeigt. Voll datiert das Bild ca. 1500 bis 1510 und die Architektur in ihren Formen sowie dem stumpfen Violett gemahnt ihn sehr an Mair, ohne daß er direkt auf Mairs Stich B. 6 hinweist. (Er denkt wohl eher an die Freisinger Giebelfeldtafel.) Muß man nun jedoch beobachten, daß auf beiden Tafelbildern Christus unter dem Kreuz zusammenbricht, während er auf Mairs Stich vorwärtsschreitet, wodurch der dramatische Bildinhalt verändert wird. Hier aber können vielleicht doch engere Beziehungen vorliegen, da in dem Bilde der Sammlung Streber Elemente Mair'scher Architekturformen verwendet werden, während an der Moosburger Predella schon Buchheit auf die an Mair gemahnende Art der Behandlung des Architekturrahmens und der Mair'schen Ornamentik hinwies. Der Kompositionstyp als solcher ist gerade in Altbayern sehr verbreitet und schon Mair schafft eine reduzierte, aber in der Bewegung merkwürdige und eindringliche Variante, die als Ganzes in starkem Gegensatz zu gleichen Kompositionen des oberbayrischen Gebietes steht. Wie stark dieser Gegensatz, wie verwandt Mairs Stich dem Niederbayrischen ist, zeigt ein Vergleich mit der entsprechenden Tafel des Hochaltares von S. Salvator in Heiligenstadt[87]). Sind dessen Tafeln auch von ungleich höherer Qualität und sind sie kompositionell und stilistisch auch nicht in Beziehung zu Mairs Stich B. 6 zu setzen, so zeigen sie in der Art des geistigen Gesamthabitus und der dramatischen Auffassung, in ihrer Stille und Abdämpfung nahe Verwandtschaft zu Mair, die durch gleichen Volksstamm und gleiche Landschaft erklärbar wird.

Würde man nun die Stiche Mairs, die landschaftliche Darstellungen aufweisen, zusammen behandeln, so wäre hier der Stich B. 9 „Der Erbstreit der Königssöhne“ einzureihen, den wir schon früher betrachtet haben. War bei ihm die Landschaft noch eine von hinten herangeschobene abschließende Kulisse ohne Verbindung mit dem Vordergrund, so wird auf dem Stich „Simson die Stadttore von Gaza tragend“ B. 2 die landschaftliche Bindung schon stärker. Zwar ist auch hier eine Verbindung von Vorder- und Mittelgrund nicht erreicht, aber doch durch Architekturstücke sehr geschickt verstellt. Der Hintergrund jedoch bildet eine kontinuierliche Raumtiefe, als Landschaft mit Blick auf einen großen See. Hier erst ist eine gewisse Tiefräumlichkeit und Atmosphäre erreicht, hier erst empfindet man den Himmel als Raum und so finden wir auch erst hier die Darstellung des Himmels durch feine hohe Wolkenzüge.

Auf gleicher Stufe steht der Stich B. 1 „David und Goliath“. Hier wird die Kontinuität der Tiefenlinie am besten und direktesten erreicht, wenn auch der Breitenverlauf noch durch Kulissen gestützt und verdeckt wird. Die Wirkung des Tiefenzuges aber wird nicht nur rein zeichnerisch, sondern vor allem graphisch durch Schwarz-Weiß-Rhythmus bewirkt. Daß der Stich, der nur in einem einzigen Exemplar in der Albertina erhalten ist, trotzdem etwas hart wirkt, mag an den wenig abgestuften Schraffierungen liegen, die sehr hart gegen die Stellen des reinen Weiß stoßen. Es ist aber auch hier mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das mit voller Absicht geschehen ist, um die Übergänge und Lichter durch farbige Höhen zu behandeln, wodurch sofort sehr feine Nuancen entstehen.

So können wir als Abschluß der Betrachtung dieser Gruppe von Stichen, die 1499 datiert sind oder ihnen eng zugehören, nur noch zweier Stiche Erwähnung tun. Der eine ist die schon oft erwähnte „Begrüßung an der Haustür“ B. 13, von der Bartsch nur die Kopie kannte und als „Pièce douteuse“ beschrieb. Erst Passavant entdeckte das Original in der Albertina in Wien und Max Lehrs fand dazu noch drei weitere Exemplare im Louvre, in der Sammlung Rothschild und in der Sammlung Jean Masson, Amiens, jetzt in der Ecole des Beaux-Arts in Paris. Alle diese Exemplare sind farbig grundiert und teilweise sehr fein gehöht, am vollendetsten das Exemplar im Louvre, das zudem in der gleichen Farbe wie die

Höhung die aufgesetzte Jahreszahl 1499 trägt. Es war schon darauf hingewiesen worden, wie sehr der Stich in der Anlage auf die spätere Höhung Rücksicht nimmt. Es ist aber auch interessant zu sehen, wie die Höhung noch einiges ändert, so die Säulen vor den Gitterfenstern, die ursprünglich als gerade Schäfte angelegt und auch so im Stich schraffiert sind, während durch die Höhung die Stützen in gedrehte Säulen verwandelt werden und so die Schraffur eigentlich sinnlos wird. In recht guter Perspektive stellt sich die kuriose Baukastenarchitektur Mairs dar, klobig und schwer kontrastierend zu der spitzen und gespreizten Bewegung der Figuren. Mairs Stich ist viel freier und zügiger geworden, geht feiner modellierend den Formen nach, ist feiner und regelmäßiger. Von hier aus erscheint es kaum glaubhaft, daß ein gesonderter Stecher so fein und bis ins Kleinste genau nach Vorzeichnung gestochen haben könnte, wo die Höhung und der Stich so untrennbar miteinander verbunden sind und sich gegenseitig bedingen. Die Faltengebung ist hier massiger, mit röhrenartigen Falten, die Bewegung der Figuren ist tänzelnd und leicht, aber das Figürlich-Körperliche ist nur teilweise gekonnt. Vor allem kann Mair auch hier nie Arme und Hände resp. Handgelenke zeichnen. Sie bleiben merkwürdig weich und leblos. Auf dem Gebäude aber lebt jene phantastische Welt seiner Figuren, die halb Statuen und halb lebende Menschen sind, eine Welt, die Mairs eigenste Schöpfung ist. Man mag, worauf wir später noch hinzuweisen haben, versuchen, Mairs Art aus der gleichzeitigen und vorhergehenden Miniaturkunst zu erklären, also etwa auf Berthold Furtmeyr als den Bekanntesten verweisen; man mag versuchen, auf die besonders starke Verwendung von Architektur in der bayrischen Malerei hinzudeuten und so Mairs Art etwa im Anschluß an den frühen Mäleßkircher entstehen zu lassen — trotzdem wird Mairs Stil immer etwas ganz Eigenes und Persönliches bleiben. Die Verblockung dieser Baukastenarchitektur ist nirgends sonst vorhanden; ihr Skulpturenschmuck, der überall als Statue oder plastische Figur, wenn auch spätgotisch bewegt, aber leblos gedacht und vorgestellt ist, wird hier tatsächlich lebendig. Nur in diesem Sinne ist eine Figur wie der rechte Fahnenträger auf unserem Blatte B. 13 zu verstehen, der seinen Standpunkt als Statue zu verlassen im Begriffe ist und auf das

Portal des gotischen Hauses emporsteigt. Rein kompositionell wird dadurch die Rechtsdiagonale des Paares unten und ihre Bewegung durch eine Linksdiagonale durchkreuzt und ausgewogen. So entsteht wieder etwas wie eine Vergitterung, die die Fläche sich ausleben läßt. Und es ist ausgesprochen spätgotisch, daß die Bewegung als solche oberstes Prinzip ist und die Dinge verlebendigt, ganz gleich, ob es sich um real gedachte lebende Menschen, oder figürlichen plastischen Schmuck handelt.

Werden also auf diesem Blatte auch statuarische Figuren durch kompositionelle Bewegung verlebendigt, so muten die Figuren des letzten der datierten Blätter Mairs, eines „Jungen und eines alten Mannes“ P. 2, 158, 17 beinahe grisaillenhaft an. Unter zwei Bogen einer Art Blendnische, die in der Mitte auf einer Säule ruhen, befinden sich ein alter und ein junger Mann in Halbfigur, ihrer Bewegung nach eifrig diskutierend. Der Hintergrund ist neutral schraffiert und die Raumtiefe, in der sich die Figuren bewegen, entspricht also nur der Profilbreite der Arkade. Hierzu steht der alte Mann noch hinter einer Art Tisch, der von vorn aus sich nach der Tiefe zu unter den Bogen erstreckt, während er zugleich vor der Ebene der mittleren Säule gedacht ist. Eine bewältigte Raumvorstellung ist hier also nicht vorhanden. Auch die Figuren haben jene Tendenz zur Ausbreitung in der Fläche, trotz thematisch gedachter starker Drehung. Vielleicht erhält gerade dadurch die rechte Figur, die vom Rücken gesehen ist und den Kopf scharf im Profil nach links wendet, das Abrupte ihres Bewegungsausdruckes. Die recht feine Höhung der beiden bekannten Exemplare in Dresden und Berlin ist aber wiederum unter Annahme einer einheitlichen Lichtquelle gedacht und ausgeführt. Dadurch bekommt das Blatt doch wieder einen reliefartigen Charakter. Die Falten haben den massig knittrigen, wie aus Metall getriebenen Charakter von Mairs Spätstil, während die Säume immer wieder ihren schwungvoll kurvigen, graphischen Ausdruckswert zeigen. Wie stark aber die flächenhafte Konzeption des Blattes ist, zeigt jenes nur in Höhung aufgesetzte Ornament, das von dem Wandzwickel zwischen den beiden Bogen ausgehend, über die Tafel mit der Datierung 1499 hinweg symmetrisch nach rechts und links ausschwingt, die Arkadenbogen überschneidet (also nicht nur ein in Höhung aufgesetztes Architektur-

ornament darstellt) und frei im Blatt ausschwingt, ohne in irgend einem Zusammenhang mit dem real vorgestellten und dargestellten Bildinhalt zu stehen. So wird das flächenhafte Spinnen und Leben des Blattes noch besonders betont.

c) Die letzten Stiche.

Haben wir nun einerseits die frühen Stiche, andererseits die Stiche von 1499 und stilistisch Zugehöriges behandelt, so können in einer letzten Gruppe die restlichen Stiche behandelt werden. Hiermit ist nicht gesagt, daß es die spätesten sind. Denn wenn man auch bei Mair von einer Verhärtung des Stiles, vor allem der Faltengebung, im Verlauf seiner Tätigkeit sprechen kann, so schieben sich dazwischen doch Elemente verschiedenster Art ein, teilweise wohl auf Anregungen von außen her zurückzuführen, die ganz selbständig verarbeitet und beiseite geschoben werden, sobald das Interesse dafür erloschen ist. Nur so ist es zu verstehen, daß die altertümlichsten und, wie wir gesehen haben, ES-haftesten Stiche, 1499 datiert sind und auf gleicher Zeitstufe mit Entwickelterem resp. anders Geartetem stehen. Zudem ist bei Mair von einer großen Entwicklung im künstlerischen Sinne ja nicht zu sprechen, zumal der Zeitraum, innerhalb dessen sich sein Schaffen abspielt, nur rund 10 bis 15 Jahre beträgt. Man wird also mit rein formal-stilistischen Kriterien nur zeitliche Entstehungsmöglichkeiten angeben, eventuell nur versuchen können, mit Hilfe einer zweiten Komponente, die sich aus der Gesamthaltung und dem inneren Temperament, vielleicht auch dem technischen Befunde zusammensetzt, die Blätter in den Verlauf von Mairs Tätigkeit einzuordnen.

Es sind hier zuerst zwei Blätter anzuführen, die noch am prägnantesten jene Faltengebung mit großgeschwungenen kurvierten Säumen zeigt, wie wir sie auf der erst kürzlich von Sidorow[88]) publizierten Handzeichnung in Moskau sehen, die 1496 datiert, zwar unsigniert, aber unzweifelhaft echt ist. Das eine der Blätter ist eine Anbetung der Könige B. 5, von Passavant irrtümlich nochmals als P. 15 beschrieben. Gerade in diesem Blatt, das in dem einzig gut erhaltenen Exemplar des Britischen Museums eine

außerordentliche Klarheit zeigt, mischen sich verschiedene Züge, die aber zu einer sehr persönlichen Einheit verschmolzen werden, weshalb man in keiner Weise an Beeinflussung oder Einwirkung, sondern höchstens an Formreminiscenzen und Anregungen denken kann. So ist es die Madonna mit dem Kind, die in ihrer Haltung und Anlage beinahe an Italienisches denken läßt. Vor allem die in der oberen Hälfte sehr reine Silhouette und das kontrapostisch hochgestellte linke Bein sind Elemente, die sich sonst nur auf einer Handzeichnung der „Dornenkrönung Christi" in Leipzig (und da aus einem ganz anderen Geiste heraus) finden und so wie hier nicht zum angeborenen Kompositionsempfinden Mairs zu gehören scheinen. Jedoch ergibt die dadurch auftretende Falte des Kleides von einem Knie zum anderen eine stark sprechende Konsonanz zu der echt Mair'schen, in einer großen Doppelwelle aufsteigenden Saumlinie. Diese schlingt sich, ein Faltenohr bildend, um die Ecke der Bank, auf der Maria sitzt. Die Faltengebung selbst hat etwas Kräftiges, Schnitzerhaftes, plastisch Möglicheres, während sie in den frühen Stichen nur graphisch gebildete Formen von plastischen Vorstellungen gab. Hier liegt in den Falten beinahe etwas von der Art des Veit Stoß und es wäre nicht unmöglich, daß Mair in der Werkstatt des Jan Pollack (in der Mair ja am Hochaltar der Peterskirche mitarbeitet, wie später noch ausgeführt werden wird) Blätter des Veit Stoß gesehen oder doch irgendwelche Anregungen von seiner Art empfangen habe. Pollack stammt ja aus Krakau und Ernst Buchner[89]) hat dort auch von ihm Frühwerke entdeckt. Er kommt dann sicher über Nürnberg und Landshut, wo er zur Zeit der Hochzeit Herzog Georgs des Reichen mit der Prinzessin Hedwig von Polen 1475 sich aufhielt, nach München. Eine Berührung mit Veit Stoß, ein Aufnehmen und Austauschen von Anregungen ist daher als sehr wahrscheinlich anzunehmen; es ist also auch möglich, daß Mair durch Vermittlung Pollacks in nähere Bekanntschaft mit der Formwelt des Veit Stoß gekommen sein kann. Auch in dem Aufspällen des Figurenvolumens im Sinne der gleichzeitigen Plastik, der hier nur bildlich dargestellten Schaffung von tiefen Hohlräumen zwischen den Gewandmassen, zeigt sich jene speziell der Plastik eigene Tendenz, die in den 60er Jahren einsetzt und etwa durch die Dangolsheimer oder die Thyrnauer Madonna vertreten



A 9 **London**

wird. Bei Schongauers Kolmarer Madonna in Rosenhag von 1473 kann man vielleicht auch von einem ähnlichen Element sprechen, doch tritt es in seiner Graphik, obwohl als Motiv vorhanden, weniger deutlich auf. Denn die Stiche leben, trotzdem auch in ihnen Tiefenräumliches dargestellt und geistig erobert wird, doch auch von einem abstrakten, flächenhaften Schwarz-Weiß-Rhythmus, sie sind graphisch schlechthin. Mairs Stich aber ist im Grunde ungraphisch. Obwohl die hl. drei Könige, besonders der Melchior, etwas von Schongauers Geist atmen, obwohl wir hier ganz im Sinne Schongauers das Räumliche als das primär Gegebene empfinden, das, sich verdichtend, die Dinge schafft, ist auf Mairs Stich die Figurengruppe im Grunde einem plastischen Prinzip unterstellt, aus einem plastischen Geiste heraus geschaffen, der vielleicht durch fremde Vorbilder angeregt wurde. Daß ein Raum oder eine Landschaft nicht dargestellt wurde, sondern nur ein neutraler Boden, der sich im Hintergrund im wesentlichen in einer Bodenwelle verliert, gleichsam nur als Standfläche der plastischen Figuren, scheint bezeichnend, ganz gegensätzlich, obwohl auch plastisch verdichtet, wird das Blatt rechts von der soliden, in Mair'schen Baukastenformen erscheinenden Hütte abgeschlossen. Die in der Bewegung ein wenig steife und leere Figur des Josef oder die lebendigen, aber etwas skurrilen Figuren der beiden Hirten im Hintergrunde sind älteres Mair'sches Formgut und vergrößern noch den Kontrast zur Hauptgruppe. Nur der sauberen Technik und der sehr klaren und regelmäßigen Schraffierung wegen, die sorgfältig die plastischen Formen begleiten, möchten wir das Blatt lieber nach den Stichen von 1499 entstanden denken.

War dieses Blatt also in seinem inneren Wesen als ungraphisch anzusprechen, so ist das andere, eine „Madonna mit Kind und einem Engel“, Willshire II, 377, 5, graphisch im Sinne des sehr Malerischen, wie es Mair durch die farbige Behandlung seiner Stiche erreicht. Der Stich, sowohl Bartsch als auch Passavant unbekannt, befindet sich nur in einem einzigen Exemplar im Britischen Museum. Das Papier ist lichtgrün getönt und der eigentliche Stich gibt in der Zeichnung nur die Konturen, die allgemeine Formanlage und die tiefen Schattenschraffuren. Alle hellen Partien sind für die farbige Höhung ausgespart, ja teilweise soll sogar die

Modellierung der Form erst durch die Höhung vorgenommen werden, so bei der rechten Lockensträhne des Engels, für die nur einzelne Häkchen angegeben sind, also ganz wie auf dem Stich der „Begrüßung an der Haustür“ B. 13.

Wie der Stich dann vollendet gedacht war, zeigt der ihm eng verwandte einer „hl. Katharina“, Unica-Exemplar im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, der von Lehrs[90]) entdeckt und publiziert wurde. Die hl. Katharina ist unter einem Baldachin mit Buch, Schwert und Krone sitzend dargestellt, während sich um den Baldachin auf der rechten Seite und hinten eine niedrige Mauer herumzieht, über die, sich scharf vom hellerleuchteten Horizont abhebend, ein Engel sich herüberlehnt. Der Stich ist auf lichtbraunem Grundton gedruckt und sehr zart weiß gehöht. Das Blatt, in sehr feiner Weise vollendet, zeigt deutlich, wie die Modellierung und alle räumlichen und farbigen Effekte überhaupt erst durch die farbige Behandlung und Höhung herausgebracht worden sind, sodaß der Stich selbst nur eine Art Formvorlageblatt abgibt, das dann illuminiert wird. Der Typus der Heiligen ist doch ganz Mairs Art, nur beinahe kindlich kapriziös, durch die farbige Behandlung (auch vor allem der Augen) belebt; die auffallend schwache Zeichnung der Hand ist ein Stilcharakteristikum für Mair. Sehr fein ist wieder die stimmungsmäßige Ausdeutung durch den hellen Horizont bei dunklem Himmel, wodurch sich der Engel so scharf vom Hintergrund abhebt und nahegebracht wird, während das schwächere und gut abgestufte Licht einer von vorn rechts kommenden Lichtquelle sehr richtig und fein auf die Formen verteilt wird. Für die Zahl 32, die sich in Deckfarbe auf dem hellen Horizont dergestalt zeigt, daß links vom Engel in Schulterhöhe eine 3 und rechts eine 2 steht, nimmt Lehrs an, daß es sich möglicherweise um die Nummer einer Heiligenfolge handelt. Sehr wohl möglich ist es, daß diese Folge bestanden hat und vielleicht nur einem oder ganz wenigen Exemplaren in einer Handschrift eingeklebt (die farbige Behandlung legt ja schon eine Beschränkung der Exemplaranzahl auf) untergegangen oder verschollen ist. Wäre nicht die Verschiedenheit der Blattgrößen (hl. Katharina 131:84 mm Einf., Maria mit Kind und Engel 167:107 mm Einf.), so wäre man versucht, die beiden zuletzt besprochenen Blätter als



A 12 **Breslau**

Reste dieser Folge anzusehen. Wir hatten schon gesehen, in wie starker Weise die Stichanlage der Maria mit farbiger Höhung rechnet und wie daher die Schraffuren sehr genau auf einen Lichteinfall von vorn rechts oben berechnet sind. Aber auch stilistisch macht sich eine sehr weitgehende Verwandtschaft der beiden Blätter geltend. Zuerst zeigen beide jene härtere, brüchigere Faltengebung mit langen, geradlinigen, gerundeten Faltenrücken und tief geschatteten Mulden. Das stoffliche Gefühl wird stärker, die Gewandung schwerer und massiger, obwohl noch immer die großkurvierten schnittigen Gewandsäume mit ihrer rhythmischen Wellenlinie vorhanden bleiben. Auch die Architektur wird blockhafter, ruhiger und schwerer. Sie zeigt Vorliebe für glatte Horizontale und Vertikale, wird schmucklose Mauer, die, ganz unprofiliert, gerade Säulen trägt und auf der blockhafte Basen und Fensterstürze aufliegen. Das Ornament umspielt diese Formen nur sehr spärlich, bei unseren Blättern nur je in einer sich um eine Säule schlingenden, sehr saftigen, dicken und breiten Ranke. Die Zunahme des Kubischen aber bewirkt auch jene Beruhigung der Bewegung, das Sattere, Sicherere und Schwerere der Figuren, die nicht mehr die frühere gespreizte und nervöse Beweglichkeit wie vorher zeigen.

Diese Beruhigung der Bewegung, die stärkere Verdichtung aller Materie und das größere Interesse an den statischen Bedingtheiten der Figur zeigt auch der Stich „Eine junge Frau und ein Jüngling“ P. 18. Hier hat die Architektur, obwohl in der Erfindung seltsam unwirklich und unwahrscheinlich, in ihrer Anordnung doch auch jenes beinahe im modernen Sinne Betonmäßige, mit nur rechteckigen Winkeln, ohne formale Unterscheidung zwischen Stütze und Last. Vielleicht unter einer Art Laufgang, der vorn durch einen Pfeiler mit langgezogener Nische und astartigem Ornament getragen wird, stützen sich auf eine niedrige Brüstungsmauer, die den Durchgang versperrt, links eine junge Frau und rechts ein Jüngling mit Schwert und Kranz im Haar, in Dreiviertelfigur. In leicht vorgebeugter Stellung mit aufgelehntem linken Arm scheint die Frau eine Frage zu stellen. Der Jüngling hat den Arm, mit dem er das Ende des kleinen umgehängten Mantels hält, nur leicht aufgelegt und steht breitbeinig und sehr fest da. Man fühlt die größere Sicherheit, mit der die Figur gestellt ist; auch die anato-

mische Bildung beider Figuren ist stärker empfunden. Das Kleid der Frau hat wirklich etwas viel Stofflicheres, das einen Körper darunter empfinden läßt. Nur die Hände in ihrer gelenklosen Bildung und gebrechlichen Bewegung mit gespreizter Haltung von Kleid und Schwert zeugen von Mairs gewohnter Art, die sich auch in dem aufgelegten Mantelzipfel des Jünglings mit seinen kurvierten Säumen zeigt. Versteckt lebt das lineare Faltenspiel in den langen, um Arm und Ellbogen herumgeführten Linien der Ärmelpuffen der Frau, die Falten mehr andeuten als darstellen und ganz flach im Ausdruck sind. Die Tracht als solche, mit der kleinen Haube, den an der Achsel geschlitzten Ärmeln mit Puffen und dem hochgeschürzten Mieder läßt schon an das 16. Jahrhundert denken. Nur in dem Kopf, der Haarbehandlung und Haartracht des Jünglings lebt noch etwas, das ausgesprochen 15. Jahrhundert ist und Hausbuchmeisterhaft anmutet. Hier ist mit rein graphischen Mitteln ein doch sehr malerischer Eindruck erzielt. Unwillkürlich wird man bei diesem Jünglingskopf in Typus und Haarbehandlung an die wundervolle Silberstiftzeichnung eines Liebespaares vom Hausbuchmeister (Berliner Kabinett) erinnert. Auffallend verwandt aber ist dieser Jünglingskopf dem Falkonier auf dem Stich des Hausbuchmeisters L. 70, dessen ganze Anlage er wiederholt.

Damit ist die Untersuchung und Gruppierung der Stiche Mairs abgeschlossen. Wir sahen, wie verschiedene Stilelemente sich ablösen, auftauchen, verschwinden und wiedererscheinen. Wir sahen auch, wie das rein Graphische gar nicht Mairs eigentliches Element ist und immer eine Tendenz zum Malerischen hat. So wollen wir nun versuchen, auf Grund der Stiche, die uns (allein signiert) sein Wesen vermitteln, seine Tafelbilder und Handzeichnungen anzusehen, um so erst ein Bild von dem kuriosen und originellen Wesen dieses sonderhaften Spätlings zu erhalten

Nachtrag zu Kapitel II.

Der Stich Wessely Suppl. 26, 2.

Im vorangehenden Kapitel mußte ein Stich unerwähnt bleiben, dessen Aufbewahrungsort der Allgemeinheit heute unbekannt ist, da er sich ebenfalls in nur einem Exemplar erhalten hat. Es ist der von Wessely „Ein Ritter aus dem Schlosse kommend, rechts ein Landsknecht“ benannte Stich, den er in seinen Supplementen 26, 2 anführt. Dieser Stich befand sich früher in der Sammlung Durazzo und gelangte, laut gütiger Mitteilung von Max Lehrs, von dort in die Sammlung Rothschild, Paris. Diese Privatsammlung aber ist seit fast zwei Jahrzehnten schon der Wissenschaft absolut unzugänglich, und nur Max Lehrs besitzt die Erlaubnis zur Publikation der Unica und Rarissima dieser Sammlung für seinen Kritischen Katalog, in dem der betreffende Stich Mairs erst später im VIII. Bande publiziert werden wird.

Lehrs nennt den Stich „Zwei Männer im Gespräch“, da ihm die Benennung von Wessely irreführend scheint. Tatsächlich sieht man vorn zwei Männer in den typischen gespreizten Stellungen. Links einer mit einem Schwert am Gürtel in Schrittstellung, rechts ein stehender, der sich auf eine lange Lanze stützt. Dahinter links die typische Baukastenarchitektur eines Schlosses, in dessen Eingangshalle man durch ein großes offenes Portal hineinsieht und dessen flacher Bogen durch geschlungenes Astwerk in der Kehle geschmückt ist. Aus der Halle kommt ein dritter Mann mit einem Schwert in der Hand heraus, dem auf den Stufen des Portales ein Hund entgegenspringt. Rechts sieht man eine Landschaft mit einer Stadtarchitektur. Nach der Technik und Gesamthaltung des Blattes würden wir den Stich etwa in die Nähe von B. 3 und P. 19 setzen[91]).

III. Gemälde und Handzeichnungen.

Erst an der Hand einer genauen Untersuchung und Kenntnis des graphischen Werkes läßt sich eine Zusammenstellung und Ordnung der Bilder und Zeichnungen Mairs methodisch rechtfertigen. Denn von allen übrigen Mair zugeschriebenen Werken sind nur noch zwei Handzeichnungen, die ganz den Charakter von Kupferstichen tragen, signiert. Andererseits scheint sich auch bei oberflächlicher Vergleichung der Stiche mit Gemälden und Zeichnungen oft eine Divergenz zu ergeben, da vor allem die Zeichnungen mehrfach eine Freiheit des Striches zeigen, deren Fehlen in diesem Grade beim Kupferstich nicht ohne weiteres durch die Technik erklärbar ist. Jedoch sahen wir, daß für Mair in vielen Beziehungen der Stich nur eine Art Versuchsfeld ist, auf dem er mit seinen malerischen Ideen operiert. Vorweggenommen sei die Vermutung, daß Mair wahrscheinlich aus der Miniatur herausgewachsen ist. Es paßt das gut zu der seltsamen Verbindung von Stich und zeichnerischer Höhung, die den Effekt des erst im 16. Jahrhundert in Augsburg und Nürnberg entstehenden Farbenholzschnittes und des sog. Clair-obscur vorwegnimmt. Andererseits bleiben auch seine Tafelbilder stets in einem sehr kleinen Format, und wo er zwangsweise in einem großen malen muß, fühlt er sich nicht wohl, wird hölzern, leer und steif. Diese Vorliebe für das Kleine, Miniaturhafte, Intime und Genrehafte, die Tendenz zu malerischen Lichteffekten weisen schon auf die Donauschule hin, und auch für Albrecht Altdorfer ist ja die Fundierung seines Stiles in der Miniatur wahrscheinlich gemacht worden. Hierzu kommt, daß gerade in Bayern sich die Übung des Miniaturmalens bis ans Ende des Jahrhunderts stärker als sonst in Deutschland erhalten hat. Aber für das Gebiet der Miniatur wie für die Tafelmalerei ist es außerordentlich schwer, wenn nicht unmöglich, das Herauswachsen des Mair'schen Stiles zu verfolgen und zu entwickeln. Gewiß können verschiedene Elemente namhaft gemacht werden, liegen Berührungen und Verwandtschaften, Wesenszüge und Analogien im Niederbayrischen,

in Regensburg, Passau und Salzburg, im Oberbayrischen und der Münchner Schule, aber die Ansätze lassen sich nie recht fassen und mit ihrer Hilfe kann nie eine Entwicklung abgelesen werden. Auch zeitlich tauchen sie unregelmäßig auf, mehr in der Form von Reminiszenzen, die irgendwann einmal angeregt, später verarbeitet wurden. Von unmittelbarem Einfluß kann auch hier nicht gesprochen werden, sondern es werden nur Gedanken und Formanregungen aufgenommen, die vom eigenen Wesen verarbeitet, mit dessen Elementen verschmolzen, etwas durchaus Selbständiges ergeben — vielleicht gerade deshalb, weil sie nicht spontan unter fremdem Eindruck verwendet werden, sondern stets erst lagern und assimiliert werden, um später gelegentlich zu erscheinen, wie es gerade dem seltsam kuriosen und verspäteten Sonderlingswesen Mairs gefiel. Immerhin stehen uns hier auf dem sehr engen Zeitraum von 9 Jahren wenigstens 6 Datierungen zur Verfügung, nur daß diese nun das Ablesen einer Entwicklung im oben angedeuteten Sinne erschweren. Es scheint, daß das Schaffen Mairs sehr schnell und plötzlich abbricht, das, wie Tietze ja auch bei Altdorfer vermutet, vielleicht das eines Amateurs war. Und es scheint möglich, daß hier ein Individuum vor einer neuen Generation kapituliert, deren innere Ziele es kaum ahnen oder begreifen, deren Mittel es sich nicht einmal bedienen konnte.

Es soll also versucht werden, die Gemälde und Zeichnungen ihrem Wesen nach zu untersuchen und dabei auf die Verbindungsfäden mit anderem hinzuweisen. Daß manches nur als Problem erkannt und gewürdigt werden kann, liegt in der Natur der Materie. Alle Kunst ist zu lebendig, um mit dem Seziermesser in einzelne Fasern zerlegt werden zu können. Auch bei einem künstlerisch sicher viel weniger bedeutenden, darum aber umso sonderlingshafteren Menschen, wie Mair, ist dies der Fall. Wir können nur Komponenten aufzeigen, um die Richtung und die Schnittpunkte nachzuweisen, die gleichsam die mathematischen Orte für die sein merkwürdiges Wesen umschreibenden Kurven und Flächen angeben.

Das malerische Werk Mairs ist erst in den letzten Jahren zusammengetragen worden. Den größten Teil der Handzeichnungen hat Hugelshofer[92]) zusammengestellt, wozu auch noch gelegentliche

Funde und Zuweisungen kommen. Hier sollen dem Werk noch drei weitere Tafeln, ein Glasgemälde und eine Handzeichnung angereiht werden.

a) Die zwei signierten Handzeichnungen.

Der Ausgang der Betrachtung muß hier wieder von den einzigen zwei signierten Werken, zwei Handzeichnungen, genommen werden, obwohl wir auch hier versuchen werden, einer gewissen zeitlichen Reihenfolge nachzugehen.

Zeitlich sicher zum Frühesten gehörend ist eine signierte Handzeichnung in der graphischen Sammlung in München, bisher eine Himmelfahrt der hl. Magdalena genannt, aber sicher eine Madonna im Ährenkleide zu nennen. Maria Magdalena wird stets nackt, nur in ihr Haar gehüllt, dargestellt, während die Heilige auf vorliegender Zeichnung ein langes, mit eingewebten Mustern geschmücktes Gewand trägt. (Vgl. hierzu etwa das Passionale von 1488 Nürnberg, Koberger, oder das von 1492 Lübeck, Steffan Arndes, mit den entsprechenden Holzschnitten.)

In brauner Feder ausgeführt, trägt die Zeichnung durchaus den Charakter einer Stichvorlage. Als Konturzeichnung mit Schraffuren ist sie schon auf den Stich angelegt und die Konturen haben jenes Gratige und Schnittige, wie es der Charakter des Stichels fordert. Auch die Schraffuren sind ganz stichartig, in ihrer geraden und der plastischen Form nicht folgenden Lage noch auf Frühes verweisend. Format und Einfassungslinie deuten ohnehin auf geplante Stichausführung und in Typen und Stil weist das Blatt einerseits auf den Stich der Maria mit Kind und zwei Engeln B. 7, datiert 1499, aber der altertümlichen Gruppe angehörend, andererseits in Faltengebung und Technik auf P. 14. Das anspruchslose Blättchen zeigt keine kompositionellen und stilistischen Qualitäten.

Die zweite der signierten Handzeichnungen macht im ersten Moment den Eindruck eines Weißstiches, ist aber nach genauer Untersuchung zweifellos eine Handzeichnung mit ganz feinem Pinsel in Weiß auf schwarzes Papier gemalt, darstellend den Weltheiland

mit zwei Engeln, auf einem Thron in einer Kirche vor dem Chor sitzend. Der farbige Eindruck des Blattes ruft sofort die Erinnerung an die Madonna mit dem Vogel des Meisters ES (L. 70) auf. Der Weißstich ist eine Technik, in der die Platte mit weißer Farbe eingerieben und auf schwarzes Papier gedruckt wird, sodaß die Lichter hell erscheinen. Es wurden also nicht die Schatten durch Schraffuren angegeben, sondern die Lichter gestochen, deren Taillen die Form modellierten, während die Schattenpartien als schwarzer Grund stehen blieben. Als Gegenteil kennt man den Schwarzstich. Hier werden im Druck die schraffierten Lichter, schwarz eingerieben und auf weißes Papier gedruckt, schwarz und ergeben im Druck eine Art photographisches Negativ. Solcher Schwarzstiche sind einige ganz wenige Exemplare aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, aber nur in neueren Drucken bekannt und Geisberg[93]) kennt darunter auch eine Kopie nach dem Meister des Kalvarienberges. Würde ein Schwarzstich mit weißer Farbe eingerieben und auf schwarzes Papier gedruckt, so ergäbe das die Technik des Weißstiches, also des Blattes vom Meister ES L. 70. Geisberg ist sonst nur noch ein Blatt Meckenems mit einer Ornament-Hochfüllung (G. 463) bekannt, das die Technik zeigt, jedoch auch mit schwarzer Farbe auf weiß gedruckt ist. Damit bleibt der Weißstich des ES in seiner Technik als Unikum bestehen. Sehr gut gelingt es ihm, die Technik der in der II. Hälfte des 15. Jahrhunderts aufkommenden Schwarzweißzeichnung wiederzugeben, die in erster Linie als Vorlage für in Schwarzlot ausgeführte Glasscheiben diente[94]). Solche Zeichnungen haben sich in einigen wenigen Exemplaren erhalten; die früheste wohl ist ein hl. Georg in der Albertina[95]), die von W. Schmidt[96]) dem Spielkartenmeister zugewiesen wurde, in dessen Zeit sie gehört (um 1450), obwohl sie sicher nicht von diesem stammt. Der Meister ES versuchte dann in seinem Weißstich eine Vervielfältigung solcher Vorlagen und man darf vielleicht annehmen, daß Mair den Stich des ES gekannt hat und so angeregt wurde. Sicher haben wir es mit einer Vorzeichnung für einen Stich zu tun, da die Zeichnung spiegelverkehrt ist, sodaß auf dieser der Salvator die linke Hand erhoben hat, die im Stich dann zur rechten würde und so erst den ikonographisch festgelegten Salvatortyp ergibt. Haben wir also eine technische Beziehung zum

Meister ES, so geht die Zeichnung stilistisch doch weit über ihn hinaus und zeigt etwas ganz anderes, ein Zeichen dafür, wie frei Mair Anregungen verarbeitete. Stilistisch ist dieses zweite signierte Blatt später als das erste und wir möchten es etwa in die Nähe des Stiches der hl. Katharina setzen, also wohl nach den 1499 datierten Stichen entstanden denken. Das Voluminösere der Gewandmassen, die getriebenen Falten mit breiten runden Rücken bei langgezogenen Kurven der Säume weisen darauf hin. Auch das Räumliche spricht stärker. Geht schon eine Bewegungskurve analog den von den Engeln gehaltenen Mantelenden des Salvators, deren Kurven die nach vorn rund ausbiegende Erhöhung des Fußbodens begleiten, durch Stellung, Blick und Gebärde vom rechten Engel, der nach vorn unten blickt, etwa über die auf dem Knie ruhende Kugel des Salvators zu dem linken Engel, der in Rückwärtsansicht gegeben nach rechts in die Tiefe sieht, so liegt auch das stärkste Licht im Chor der Kirche, in der Apsis und auf den Gewölbefeldern des merkwürdigen, gratigen Netzgewölbes. Durch dieses geheimnisvoll auftauchende Licht, in seiner Stärke sehr gut abgestimmt auf die anderen Tonwerte der Lichter und der Zeichnung im ganzen, wird doch auch eine Art Raumbewegung ausgelöst, die nur vorn durch die feierliche Frontalität der Salvatorfigur und die Thronrücklehne wie mit einer Schranke abgeschlossen wird. Es fehlt die Perspektive und die eigentliche Tiefräumigkeit, aber durch eine geschickte Kulissenanordnung ist doch eine Raumbewegung erzielt. Mit Meder[97]) die Schriftzeichen in der Apsis als M(CCCC)C25 = 1525 zu lesen, ist wohl kaum angängig, da schon der ornamentalen Wirkung wegen die Zahl sicher ausgeschrieben worden wäre, eine Mischung von römischen und arabischen Ziffern sehr selten ist und die letzten beiden Zeichen sicher nicht als 25 (allerhöchstens als 38) erklärt werden können.

Haben wir somit durch diese zwei signierten Handzeichnungen zwei bestimmte Punkte in Mairs Tätigkeit festgelegt, so können wir nun versuchen, die übrigen Werke einzureihen.

b) Die frühen Werke.

Zwei kleine Tafelbildchen, in Frankfurter Privatbesitz[98]) befindlich und ganz offenbar als Vorder- und Rückseite einer Tafel zusammengehörend, mögen hier vorangestellt werden[99]). Dargestellt ist auf der Vorderseite eine Entkleidung Christi, auf der Rückseite die hl. Margareta und Dionys. Auf der Entkleidung sieht man vorn Christus, dem von einem wilden Gesellen links das Gewand von den Armen heruntergerissen wird. Ein geharnischter Knecht hinter diesem hat in räumlich unmöglicher Stellung den linken Fuß auf Christi rechten Oberarm gestemmt, Christus zugleich an den Haaren gepackt und holt mit dem rechten Arm, der einen Stock in der Hand hält, zum Schlage aus. Hinter diesem ganz links steht noch ein Scherge mit einer turbanartigen Mütze. Rechts hinter Christus Maria, die ihm ein Schamtuch um die Lenden hält, hinter ihr eine zweite weibliche Figur. Auf dem Boden hinter den Figuren liegt das Kreuz und Handwerkszeug, im Hintergrund sehen wir vor Goldgrund auf eine hügelige Landschaft mit einem Schloß. Auf der Rückseite vor Goldgrund links die hl. Margarete mit Krone, Szepter und dem Drachen an einer Schnur, die sie in der linken Hand hält, während der hl. Dionys mit Bischofsstab und Mütze in der rechten Hand ein Buch hält, auf dem nochmals sein ihm später abgeschlagener Kopf steht, auf den er mit der linken Hand hinweist.

Charakteristisch für Mair sind zuerst die Typen. Man vergleiche Christus mit dem Holzschnitt der Geißelung (Dodgson A. 144), die hl. Margareta mit der wappenhaltenden Frau P. 19, den hl. Dionys mit P. 16, B. 5, 3, die Schergen ebenfalls mit der Geißelung (vgl. die barbarisch behäbigen Figuren des Zusehenden auf Bild und Holzschnitt ganz links). Die Frauen auf der Entkleidung aber klingen im Typ auch an die Stiche der „hl. Katharina“ und der „Verkündigung“ P. 14, an P. 19, B. 7 und B. 4 an. Die Gewänder mit weich sich zusammenschiebenden, an der Oberfläche spielenden Falten und runden, wie eingedrückten Faltenmulden haben die lang kurvierten Säume, wie wir sie bei Mair gewohnt sind. Das Kolorit zeigt einen satten, abgestimmten Gesamtton. Wichtig und charakteristisch aber sind die in zeichnerischer Manier aufgesetzten Glanzlichter, vor

allem an Gewand und Stiefeln des vordersten Schergen und an den Falten der Heiligen. Zweifellos haben wir es hier mit einem Frühwerk Mairs zu tun. Das Unbeholfene und Unentwickelte der Figuren, die noch gleichsam klebenden Falten sprechen dafür, sodann tritt hier auch ein Einfluß von Jan Pollack her auf, und die Figuren sind in ihrer geistigen Gesamthaltung getrennt. Denn offenbar ist auf der Entkleidung Christi die Gruppe der Schergen mit Christus von Pollack abgeleitet und verwandt mit den Innenflügeln des 1492 datierten Hochaltares der Franziskanerkirche in München, jetzt im Bayrischen Nationalmuseum, von denen besonders das „Ecce homo“ und die „Dornenkrönung“ jenes barbarisch rohe Furioso zeigen, aus denen Mair seine Typen für die Schergen kombiniert hat. Man vergleiche etwa den Typus des die Treppe emporsteigenden Kriegers auf Pollacks Ecce homo mit dem Typ des vorderen Schergen auf der Entkleidung, nur hat hier der Scherge in Mairs zeichnerischer Art helle Bartstoppeln bekommen. Und das hochgehobene Bein, dessen Zugehörigkeit auf Pollacks „Dornenkrönung“ nicht ganz zu entwirren ist, oder das Motiv der hoch erhobenen Arme finden sich bei dem zweiten Schergen auf Mairs Bild. Der Gestalt Christi aber begegnet man im Mittelgrund der „Kreuzannagelung“ desselben Altars, wo als kleine Szene ebenfalls die Entkleidung dargestellt ist. Wichtig bleibt vor allem, daß sich diese spitze Heftigkeit der Bewegungen sonst bei Mair nicht findet und es sei hier auf die Redaktion desselben Themas auf der Berliner Handzeichnung, die später besprochen werden wird, verwiesen. Auch hier aber beginnt Mair schon mit jener ganz persönlichen Art des Farbenvortrages und der zeichnerisch aufgesetzten Lichter. Ganz im Sinne des kleinen Formats, in Verbindung mit dem Kolorit, wird die brutale Heftigkeit der Bewegung etwas gemildert und gebunden im Hinblick auf den Ansatz zu einer Gesamttönung und Abstimmung des Bildes. Den warmen, tonig gebundenen Farben des braunen Mantels Christi, des gelben Übergewandes des vorderen und des roten Rockes des geißelschwingenden Schergen steht nur das ruhige satte Blau des Mantels der Maria über rotem Gewande gegenüber, zusammengehalten durch den Goldgrund und überspielt von den aufblitzenden, in höhender Art aufgesetzten Glanzlichtern. Mair nimmt also hier noch Anregungen auf und man darf sogar

vielleicht in gewissem Sinne von Beeinflussung sprechen, jedoch wird diese individuell moderiert. Da der Franziskaner Altar des Jan Pollack 1492 datiert und Mairs Aufenthalt in München 1490 archivalisch bezeugt wird, so stimmt auch zeitlich diese Berührung gut überein. Im Gegensatz zu diesen Figuren stehen die beiden Frauen und die zwei Heiligen der Rückseite. Hier kann man die Ansätze nach dem Niederbayrischen und dem verwandten Salzburgischen hin verfolgen. Ganz deutlich trennt sich die niederbayrische Art von der wilddramatischen, heftigen und ausartenden Beweglichkeit der oberbayrischen, der Münchner Kunstzone durch eine viel beruhigtere, sattere und gebundenere Art, mit einem Zug des Dumpfen, Primitiven und ein wenig Bäurischen, aber kraftvoll und verhalten. Hiermit geht zusammen ein verhaltenes Kolorit: dunkler, satter und auch abgestimmter. Die lauten und oft grellen Farben der oberbayrischen, auch der fränkischen Schule werden viel dunkler und, obwohl sehr kräftig, doch vielmehr im Sinne eines Gesamttones ausgewogen. Diese Tendenz erhält sich das ganze 15. Jahrhundert hindurch, wohl ausgehend von der feinen abgestimmten Farbigkeit der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wie sie uns in der Salzburger Schule vor allem entgegentritt. Dunkles Kolorit und verhaltene Bewegung aber bleiben durch das ganze Jahrhundert im Niederbayrischen erhalten, ja werden hier traditionelle Stilcharakteristika. Nur bleibt das Niederbayrische nicht nur als Kunstprovinz, sondern als Stammesart kräftiger, satter, dumpfer, dunkler und schwerer als das benachbarte, bis zu gewissem Grade verwandte, aber grazilere, leichtere, beweglichere und lieblichere Salzburger Gebiet. Es gibt eine Entwicklungslinie, die sich vom Rauchenberger'schen Epitaph in Freising über den Hauptaltar der Trausnitzkapelle noch von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum Nordseitenaltar der Trausnitzkapelle und zu den Malereien, die dem Stil um 1480 angehören, also etwa Jenkofen oder Heiligenstadt, hinzieht und stets eine gemäßigtere und verhaltenere, gebundenere und geengtere Komponente als Variante des allgemeinen Zeitstils zeigt. Hierzu kommt, daß in Landshut die Kunst im Dienste eines reichen und üppigen Hofes steht, der stets ein wenig die Tendenz zum Stil italienischer Hofhaltungen

aufweist. So ist von H. Voß[100]) für Mairs Wesen der Ausdruck von den „mâszen" seiner Kunst entstanden.

Ist so die Gruppe der Schergen auf der Entkleidung also alles andere, als Niederbayrischem artverwandt, so sind es die Frauen rechts umso mehr, in ihrer undramatischen, stillen und verhaltenen Darstellung. (Daß die hintere Frauenfigur puppenhaft und teilnahmslos im Ausdruck wirkt, ist Frage der künstlerischen Qualität.) Man vergleiche dazu etwa die Flügelbilder der Altäre von Jenkofen oder Heiligenstadt. Ja, auch im Wesen der Maria auf der Kreuzigung des nördlichen Seitenaltares der Trausnitzkapelle wird sich etwas Verwandtes finden.

Dem gegenüber lassen sich die Wurzeln der Rückseite der Tafel mit den hhl. Margarete und Dionys mehr auf die Salzburgische Komponente hin verfolgen. Bei lockerer Faltensprache und gewandterer, leichterer Beweglichkeit macht sie speziell in ihrem provinziellen und im niederbayrischen Abzweig in der 70er und 80er Jahren des 15. Jahrhunderts eine Phase des Massigeren, Untersetzteren und Blockhafteren bei bewegter Oberfläche durch. Im niederbayrischen Gebiet wird man Ansatzpunkte vom Salzburgischen her gewiß auch bei den Heiligenfiguren des um 1470 entstandenen Altars von Pildenau[101]) erkennen, der wohl von einem feineren und älteren Meister geschaffen worden ist. Aber die stärkere Expansionskraft, die beginnende bewegte Faltensprache, die ein Gewand vielfach unterhalb der Knie gleichsam nochmals einschnürt, um es erst beim Aufstoßen auf den Boden auszubreiten und ausschwingen zu lassen, haben wir als Analogie eher bei rein Salzburgischen Tafeln, etwa des Klosters Nonnberg, wie einem „hl. Wenzel" um 1460[102]), einer „Kreuzigung" um 1470[103]) oder einer „Begegnung an der goldenen Pforte" um 1470[104]). Von diesen ein bis zwei Jahrzehnte älteren Bildern läßt sich gut eine Entwicklungslinie zu den Täfelchen Mairs ziehen. Noch haben hier die Figuren jenes Massige, Untersetzte, Eingeschnürte und Blockartigere, aber die Falten werden wühlender bewegt an der Oberfläche, teils wie eingedrückt, teils abgezogen von der Masse, und die Säume beginnen, vielleicht unter dem Eindruck oberbayrischer ausfahrender Beweglichkeit, sich in größeren Kurven zu schwingen und gelegentlich (so am Arm der hl. Margarete) Schleifen zu bilden — Motive, die Gelegenheit für

Mairs malerische Lichteffekte geben. In diesen noch unvereinten Elementen von stilistisch verschiedener Herkunft darf man einen Beweis dafür sehen, daß beide zusammengehörende Täfelchen in die Frühzeit des Mair'schen Schaffens zu setzen sind.

a) Arbeiten großen Bildformates. — Die Tätigkeit in der Werkstatt des Jan Pollack.

Haben wir in diesen beiden Täfelchen frühe Werke Mairs mit Aufnahme und Verarbeitung verschiedener fremder Elemente, die noch nicht ganz bezwungen werden, so zeigt eine zweite Tafel schon ausgeprägte Eigenart. Es ist dies die große Tafel in Giebelfeldform mit Predella in der Domsakristei zu Freising. Diese Tafel, von Buchheit[105]) zuerst Mair zugewiesen und eingehender behandelt, ist seitdem nie angezweifelt worden und bildete den Repräsentanten für Mairs malerisches Schaffen. Wichtig immerhin, daß sie zweimal (oben an der Spitze auf zwei Fähnchen und auf der Predella) 1495 datiert ist. Die Tafel zeigt ganz unverkennbar die Hand Mairs und geht mit seinen Stichen sehr eng zusammen. Buchheit verwies auf die Stiche B. 3, 13, P. 16 und P. 19, man kann auch B. 4, 10, 11, 12 oder die Holzschnitte heranziehen. Die Architektur ist unverkennbar und auch die Figuren sind im graphischen Werk ganz gleich zu finden. Charakteristisch für Mair ist auch, wie unwohl er sich bei diesem großen Format (die Tafel mißt 2,60 m in der mittleren Höhe und 3,80 m in der Breite) fühlt, wie hilflos und leer seine Kompositionen werden. Denn wird auch durch die phantastische Architektur das Bild in Schauplätze für verschiedene Handlungen zerlegt, so bleibt doch noch Platz genug für großfigurige Szenen. So wirkt die Fußwaschung im Vordergrund entschieden am leersten und hölzernsten. Schon das Abendmahl, das darüber rückwärts auf einem Balkon vor offenem Raum stattfindet, zeigt größere Lebendigkeit, erhöht durch den Blick in die Halle, deren Kreuzrippengewölbe in geheimnisvollem Lichteffekt aufleuchtet. Die rechts im Hintergrund sichtbare Ölbergszene ist sehr konventionell, während sich links beim herannahenden Zuge der Schergen, denen Judas entgegeneilt, Gelegenheit für lebendigere Erzählung und

putzige Beweglichkeit ergibt. Die einzelnen Szenen, kompositionell nur durch die Massen der Architektur zusammengehalten, werden durch diese sehr gedrückt und wirken im Grunde nur füllend — eine Wirkung, die umso peinlicher wird, je größer die Figuren sind, und sich vor allem in den Figuren Christi und des Petrus ausspricht. Wie stark der ornamental-dekorative Zug der Tafel ist, zeigt der Goldgrund, der sich scharf von dem landschaftlichen Hintergrund mit hellem Himmel abhebt. So ist auch das Figürliche lautlos. Da, wo Bewegung gegeben wird, wie bei der Christus-Petrus-Gruppe oder bei dem Judas, ist sie gespreizt, steif und ein wenig erstarrt. Sie mag ihre Wurzeln noch beim frühen Jan Pollack haben, etwa der (von Gesellenhand gemalten?) Rückseite des Weihenstephaner Altares von 1483[106]) oder den Fresken in Pipping von 1479[107]). Nur ist die bei letzterer frisch ausfahrende Bewegung hier nicht nur erstarrter, sondern vor allem nicht ausklingend. Daß das Spiel der Hände aller Figuren (von Buchheit gelobt) doch auch jenes Krampfige und Überbetonte hat (Gelenke sind stets sehr geschickt verdeckt), ist auf die gleiche Tendenz zurückzuführen. Den anderen Figuren der Apostel, bei der Fußwaschung wie beim Abendmahl, das nichts von Dramatischem, kein Nachklingen der Worte Christi zeigt (weder im thematischen Motiv, noch im Ausdruck, Judas ist schon fortgeeilt und einer der Jünger blickt ihm über die Brüstung nach), haftet ein Ausdruck von Ruhe an, der mit oberbayrischer dramatischer Bewegtheit nichts mehr zu tun hat. Er ist aber auch nicht niederbayrisch, nicht fest und energiegeladen genug. Vielmehr finden sich hier Züge, die nordwärts weisen, auf Regensburg und die Oberpfalz bis zur Schule von Bamberg, die Weinberger[108]) untersucht und zusammengestellt hat. Nach Weinberger ist die Bamberger Schule ein Mittelstil zwischen Nürnberg-Franken und Ulm-Schwaben, wobei sie mehr auf das Schwäbische zugeht. Weinberger setzt der abstrakten Einheit und dem Flächenspiel Wolgemuts, dem Streben nach Figürlichem, für das die Landschaft nur Folie ist, und dem „Widerstreit kubischer und flächenhafter Form als artistisches Mittel" die Tendenz Schüchlins gegenüber, für den die kubische Form Ausgangspunkt aller Formung ist, aber im Drang zur Erzählung doch zu einer Verbindung mit Flächenhaftem (besser eigentlich Schichtendem) kommt. Mensch und Natur gehen

in Schwaben eine enge Verbindung ein, kompositionell gebunden durch überschaubare Horizontalen und Vertikalen. So formuliert Weinberger die Darstellungsart Wolgemuts als religiöse Zeitlosigkeit, die überzeitlich ist und setzt ihr Schüchlins historische Zeitlosigkeit dessen, was geschehen ist, entgegen. Eine Mittelstellung nimmt nun die Bamberger Schule ein, deren Hauptvertreter Pleydenwurff ist, vor seiner Tätigkeit in Nürnberg und später nochmals um 1470. Hauptwerke der Schule sind die Löwenstein'sche Kreuzigung und die Kreuzigung aus Ebern im Germanischen Museum, die Stibar'sche Kreuzigung und der Strahe-Altar. Zweifellos darf man sich die Auswirkungen dieser Schule nicht auf Bamberg beschränkt denken. Ausstrahlungen müssen durch die Oberpfalz bis nach Regensburg gegangen sein. Andererseits sind auch Einwirkungen von Regensburg und der Kunst des Donautales in stärkerem Maße nach der Oberpfalz gegangen. Nur der fast vollkommen untergegangene Bestand an Bildern dieser Zeit in Regensburg und der Oberpfalz verhindert ein genaues Verfolgen dieser Strömungen. Allgemein kann man das Zusammentreffen einer von Norden, also Franken, und einer von Süden, aus Bayern kommenden Welle mit der großen, von West nach Ost die Donau entlang laufenden Strömung feststellen, wie es H. Voß in seinem „Ursprung des Donaustiles" getan hat (hierzu auch zu erwähnen Nikolaus Gerhart, oder die von Burger festgestellten Beziehungen im 14. Jahrhundert, vielfach vom Oberrhein-Glasgemälde in Königsfelden ausgehend oder über diesen vermittelt).

Wichtig bleibt, daß Niederbayrisches in der Malerei keine Rolle spielt und Strömungen über dieses hinweggehen, ohne seinen lokalen Charakter zu beeinflussen. Und an der Donau, etwa zwischen Ingolstadt und Regensburg, bleibt kunstgeographisch ein Gebiet bestehen, in dem sich Altbayrisches, Schwäbisches und Fränkisches seltsam mischen. So glauben wir in den Apostelfiguren Züge zu sehen, die in ihren Wurzeln auf jene Strömungsmischungen zurückgehen. Weder haben wir hier den antropozentrischen, aber in abstrakter Einheitlichkeit gegebenen Flächenstil Wolgemuts, noch die schwäbische Koordinierung von Mensch und Natur. Jedoch auch die Bambergische Verschmelzung von Mensch und Natur wird hier im Sinne des Individuellen Mairs variiert: die Figuren haben

irgendwie Atmosphäre, die aber stimmungsgemäß ausgedeutet und gleichzeitig verspannt wird durch das Neutrale einer dekorativen Architektur und des Goldgrundes. Speziell nach Norden, nach Regensburg und nach dem Bambergischen weist das Kolorit, vor allem das Violett des Gewandes Christi und der apsidenartigen Rundbauten rechts und links der Abendmahlsszene, eine Farbe, die von Weinberger als spezifisch Bambergisch angesprochen wird. Das sonst vorherrschende Rot und Grün der Gewänder ist heimisch. Nur auf der Predella macht sich bei der „Verkündigung" in dem tiefblauen Gewand der Maria unter weißem Mantel ein Element schwäbischen, beinahe Holbein'schen Kolorits geltend, das mit dem satten Rot des Engel-Mantels gut zusammenklingt, auf dessen Goldsaum Glanzlichter spielen. Erstaunlich und überraschend bleibt nur eine Figur: die des mit einem Krug links die Stufen zur Fußwaschung herabkommenden Apostels. Diese Figur mutet wie eine Übersetzung aus dem Italienischen an und ist tatsächlich aus dem oberdeutschen Formschatz nicht zu erklären. Ganz zweifellos geht sie auf Venezianisches, etwa auf Carpaccio zurück, wo man sie auf der „Abreise der Gesandten" als herabsteigenden Jüngling (man vergleiche damit den grüßenden Jüngling auf Carpaccios „Ankunft des Papstes Ciriacus", Ludwig-Molmenti p. 73) wiederfindet. Ob Mair sich in Italien aufgehalten hat, ist nicht nachzuweisen, obwohl Hugelshofer[109]) dies bestimmt vermutet und einen Erwerb der in Trient und Mailand von Mair befindlichen Bilder von auswärts als unwahrscheinlich bezeichnet. Daß Mair mit Italienischem auch sonst in Berührung gekommen ist, sahen wir schon bei seinem Stich einer Madonna mit Kind B. X, 11, 4, auch werden wir später bei der Moskauer Handzeichnung von 1496 und bei dem Trienter Tafelbild darauf einzugehen haben. Es läßt sich aber auch kein direkter Weg bis zur Freisinger Tafel nachweisen. Erst eine 1508 datierte Tafel einer Ecce-homo-Darstellung, aus der Neustifter Schule stammend, früher im Stift Heiligenkreuz in Niederösterreich befindlich und jetzt im Kunsthistorischen Museum in Wien als Urban Görtschacher bezeichnet[110]), weist diese Figur auf. Allerdings zeigt diese Tafel, von Tietze[111]) publiziert und eingehend gewürdigt, noch weitere starke Beziehungen zu Venedig. Daß gleiche oder parallele Quellen vorgelegen haben, ist sehr wohl

möglich und es mag in diesem Zusammenhang erwähnt werden, daß die Tafel des Urban Görtschacher in ihrer Komposition, der Anordnung der Architektur und des Figurenzuges Übereinstimmungen mit der Ecce-homo-Darstellung auf der Außenseite des rechten Innenflügels[112]) vom ehem. Hochaltar der Franziskaner-Kirche in München (Jan Pollack 1492) aufweist. In diesem Falle kann nur ein gleicher Ausgangspunkt angenommen werden. Daß aber Mair auch durch die Pollack'sche Werkstatt oder sonstwie über München und Tirol italienische Nachzeichnungen oder Kopien und Studienblätter oberdeutscher, nach Italien gewanderter Maler zu Gesicht bekommen haben kann, ist bei den regen Handelsbeziehungen über den Brenner und bei der zahlreichen Tätigkeit oberdeutscher Maler in Tirol, das seinerseits engere Beziehungen zu Oberitalien aufweist, sehr gut möglich.

Müssen wir uns hier also mit dem Faktum des Auftretens eines italienischen Bewegungsmotives begnügen, so kehren wir nun nochmals zu der nördlich weisenden Wurzel des Mair'schen Schaffens zurück. Hatten wir oben im allgemeinen über den Grad der Vitalität des Figürlichen gesprochen, so möchten wir hier auf Berthold Furtmeyr[113]) hinweisen, dessen Temperament Züge aufweist, die mit der Freisinger Tafel verwandt erscheinen. Furtmeyr ist Miniaturmaler und als solcher in Regensburg 1470—1501 nachweisbar. Vor allem die Miniaturen des 1481 vollendeten, für Erzbischof Bernhard von Rohr in Salzburg geschriebenen Missale in 5 Bänden[114]), das auch im Landschaftlichen eine wichtige Vorstufe für den Donaustil und Altdorfer bildet, zeigen verschiedene, sehr verwandte Züge. (An diesem Werk arbeitet, vor allem an den Miniaturen des 3. Bandes, ein zweiter Künstler mit, der heute mit dem Salzburger Buchmaler Ulrich Schreyer[115]) identifiziert wird.) Vergleicht man etwa die Abendmahlsszene des 2. Bandes (Messe IV, fol. 87 v.) mit der gleichen Darstellung auf Mairs Freisinger Tafel, so werden sich auch hier Verwandtschaften des Ausdrucks, des Temperatmentes, des seelischen Habitus feststellen lassen, die durch Landschaft und Stamm bedingt sind. Eine Differenz liegt nur darin, daß Furtmeyr zweifellos der ältere Künstler ist. Wichtiger sind die Verwandtschaften, die in bezug auf die Architektur, die Dekoration und das Ornament zwischen Mair und Furtmeyr be-

stehen. Ein Vergleich von Furtmeyrs Miniaturen, etwa der „Wurzel Jesse“ im 4. Band und der „zwei Engel mit Wappen“ (Band 5, fol. 1 v.) des Missale mit der Ornamentik Mairs zeigt, daß diese aus der Ornamentik Furtmeyrs enwickelt ist. Furtmeyrs Ornament ist noch abstrakter, linarer und zeigt züngelnde Eigenlebendigkeit des Konturs. Aber rein vegetabilisch weist sie auch die breiten, gelappten Blattformen auf, die knolligen, gerollten kleinen und dicken Kelchblätter und kurze, breite, starke Blütenblätter. Den Blüten haftet immer etwas mehr Knospenartiges, Gedrungenes an und die Stengel und Ranken sind sehr kräftig, breit und stark. Nimmt man hierzu noch eine Miniatur wie die „Darbringung im Tempel“ (Band 2, fol. 3 v.) und sieht, wie diese Ornamentik in geschwellten Formen die rahmenden Säulen oder den oben abschließenden Architekturbogen überwuchert, so hat man im Prinzip eine stilistische Vorstufe zu Mairs Ornamentik. Nur wird dieses Ornament von Mair noch weiter reduziert, es wird plastischer, derber, und bald saftiger, bald knorpeliger und härter. Die Stengel und Ranken werden zu dicken Ästen, die Blattenden werden scharf ab-, Verästelungen und Verzweigungen oft bis auf ihre Ansätze zurückgeschnitten. Man vergleiche hierzu die Stiche B. 3 und 4, P. 19 und 16, Wilshire II, 377, 5 oder die „hl. Katharina“, auch den Holzschnitt Dodgson I, A. 145. In breiten, scharfrandigen Formen umspielt die Ornamentik auch das Dach der Architektur auf der Freisinger Tafel, während sie am Bogen der Halle hinter dem Abendmahl auf der gleichen Tafel saftiger und an der Nische darunter, vor der die Fußwaschung stattfindet, knorriger und hölzern vertrockneter erscheint. Hier hat jeder Stengel nur noch drei Knollen. Charakteristisch für Mair ist, daß das vegetabilische Ornament das Eigenleben verliert und ganz dem Massigen und Blockhaften seiner Baukastenarchitektur, die es umspielt, assimiliert wird. Wirklich mutet dieses Ornament oft wie aus Stein gehauen oder in Metall getrieben an und es ist dann nur noch ein Schritt bis zum Ersetzen einer Säule durch gewundene Äste, wie auf B. 3 oder P. 19.

Aus den Miniaturen, zumal denen Furtmeyrs, kommen auch jene Figuren Mairs, die als plastischer Schmuck und als Statuen angeordnet, aber oft direkt lebendig dargestellt sind und die Architektur

bevölkern und beleben. Sie gehen zuletzt auf die Niederlande und deren Grisaillemalereien zurück. Furtmeyr aber hat auch Einflüsse vom Meister ES, von niederländischen Miniaturen und von Schwaben her erfahren. Obwohl Furtmeyr ein relativ konservativer Miniaturmaler ist, erreichen doch seine Figuren manchmal einen Grad von Lebendigkeit, der beinahe über den Charakter der Grisaille hinausgeht. Betrachtet man etwa im Missale von 1481 die „Beschneidung Christi“ (Bd. 1, Messe 2), so sieht man bei den Figuren oben zwischen und neben den Arkadenbogen, daß die linke zwar noch als Grisaille gemalt ist, die anderen aber farbig. Und auch der Grad der Vitalität, die Stellung und Bewegung (speziell bei der zweiten Figur von rechts) geht über das Statuenhafte, die plastisch gedachte Skulptur hinaus, obwohl noch sehr vorsichtig und gebunden durch religiöse Vorstellungen, die diese Figuren von Propheten (?) in neutraler oberer Zone auf die unten dargestellten Vorgänge hinweisen läßt. Viel eher sind diese Figuren z. B. beim Meister ES zwar spätgotisch bewegt, aber doch als plastischer Skulpturenschmuck gedacht.

Es muß in diesem Zusammenhange auch die Frage angeschnitten werden, wo Mairs Architekturformen stilgeschichtlich ansetzen. An und für sich spielt die Architektur als Bildelement im altbayrischen Gebiet Ende des 15. Jahrhunderts eine besonders große Rolle, vor allem in Oberbayern, während Niederbayern zurückhaltender ist. Sowohl im Oberbayrischen als auch in Regensburg bei Furtmeyr treten hier starke Berührungen mit jener großen Welle niederländischen Einflusses in der Malerei auf, die Deutschland damals überzog. Überall im Oberbayrischen haben wir jene Ausblicke auf Plätze oder in Straßen, durch offene Arkaden auf ganze Städte, die sich in einer Landschaft ausbreiten. Hierzu kommt jedoch sicher auch eine Strömung, die, von Oberitalien ausgehend, sich über Tirol nach Oberbayern hineinzieht.

So ist Furtmeyrs Architektur in ihren konstruktiven Formen von den Niederlanden abgeleitet, vielfach vermittelt über den Oberrhein und den Meister ES. In diesem Sinne sind die gotischen Innenräume, die die Figurenkomposition aufnehmen und gliedern, zu verstehen, die nach vorn meist in Arkaden auf dünnen Säulen sich öffnen, so zugleich als Repoussoir wirken und die Komposition in der

Fläche verspannen, die rahmenden Pfeiler und Säulen, die die reich verzierten Wimperge, die Simse und Mauern mit Brüstungen, Blendnischen, Grisaillen und Maßwerk tragen.

Ganz dieselbe Art aber zeigt im oberbayrischen Gebiet der frühe Mäleßkircher, vor allem die „Kreuzigung“ (früher München, Alte Pinakothek Nr. 1483, jetzt wieder in Schleißheim), vom Kreuzaltar in Tegernsee, der nach Freund[116]) als Ersatz des Lettners diente. Der Vorgang spielt sich hier vor neutralem dunklen Hintergrund unter einer Lettner-Architektur ab. Kieslinger[117]), der diese Tafel auf Grund des Stiles als Frühwerk, etwa Anfang der 50er Jahre ansetzt, erkennt hier sehr richtig die Fortsetzung des Stiles des Meisters von Flémalle, sowohl in der Architektur als auch im Figurenstil, den er mit niederländischen Handzeichnungen vergleicht (z. B. Frankfurt a. Main, Staedel) und kennzeichnet diesen Stil geistesgeschichtlich als einen Protest, der noch seine letzte große Verkörperung in Hieronymus Bosch findet und so diese Strömung als artverwandt zusammenbindet gegenüber der realistisch-bürgerlichen Kunst.

Es setzen sich also diese Motive des Meisters von Flémalle gerade in Süddeutschland, in Regensburg und München, sehr deutlich fort. Man vergleiche dazu etwa eine Tafel des Flémallers wie die „Vermählung Mariä“ im Prado (Friedländer 51), wo die Architektur die von vornherein gegebene Raumtiefe darstellt, die die Figuren aufnimmt, ganz abgesehen von den architektonischen Formen selbst und ihrer Bedeutung für die Komposition.

Das andere Moment von Bildarchitektur aber vertritt Jan Pollack, auch darin mit Fränkischem verwandt, und über Franken auf Niederländisches weisend. Hier wird spätgotische dreidimensionale Bewegung (von Raum kann man im eigentlichen Sinne nicht sprechen) durch Architektur und architektonische Versatzstücke räumlich kommensurabel gemacht, obwohl die optisch-sinnliche, durch Perspektive erreichte Einheitlichkeit des Sehens fehlt. So entstehen die Blicke durch offene Hallen auf Straßen und Plätze, Ausschnitte mit einem Stadttor, Treppen neben Portalen mit einem Stück Gebäude, oder die Throne, Sessel, Balkone ꝛc. Hier werden die architektonischen Formen als gegliederte Masse gegeben, der gotische Konstruktionsgeist macht einem schweren, nach Stütze und Last

orientierten Gefühl Platz. In diesem Sinne treten nur noch Rundbogen auf, Säulen mit Kapitellen als Stützen von Arkaden, Pfeiler oder Thronlehnen, Brüstungen und Mauern erhalten nur spärlichen Schmuck durch schwere einfache Profilierungen oder ganz einfache Blenden, die die begrenzende Fläche sprechen lassen.

Mairs Baukastenarchitektur geht in ihren Elementen auf beides zurück, obwohl sie in ihrer Art durchaus originell ist. Ein Blatt wie etwa „Samson und Dalila" B. 3 weist in der Art des formspäten Pfeilers, der eine Vorhalle stützt und den Blick nach links hinten in einen Innenraum freigibt, auf jene mehr durch Furtmeyr vermittelte Art. Auch P. 19, 16 und B. 7 sind in diesem Sinne zu verstehen. Das eigentlich Baukastenartige aber schließt mehr an bayrisch-fränkische Momente an. Jedoch werden die Formen verdickt, massiger geballt, vereinfacht und sprechen nur als Volumina. Die Verzierungen fallen fort, die Ornamentik umspielt resp. überwuchert nur eine schwere Masse. So entsteht jener merkwürdige Gegensatz zwischen einem, den Raum negierenden neutralen Hintergrund (Goldgrund) und einer Baumasse, die Figuren aufnimmt, Raumstücke schafft und aus dem Abstrakten einen dinglichen Maßstab macht. Alle Tiefe aber wird lediglich durch Koloristisches gegeben.

Vergleicht man Pollacks Tafeln der Geißelung und Kreuztragung Christi vom Franziskaner-Altar (1492) in ihren Architekturteilen, also vor allem unten die die Szene tragende Architektur, in der der Stifter Herzog Albrecht IV. und Kunigunde mit ihren Wappen knien, etwa mit der Verkündigung auf der Predella von Mairs Freisinger Tafel, so wird man erkennen, daß bei Pollack eine Vorstufe zu Mairs Formen vorliegt. Man erkennt aber auch, wieviel kurioser, massiger und baukastenartiger Mairs Architektur ist, bei der auch sofort das Ornament, Kapitelle, Deckplatten, Säulen und Basen überwuchernd, eine ganz andere Rolle spielt. Daß Mair auch durch Pollack'sche Architektur angeregt worden ist, sieht man auf Pollacks Tafel des Ecce homo vom selben Altar. Hier könnte man bei den kleinen Kriegerfigürchen auf den Deckplatten der gewundenen Säulen, die das Gewölbe über dem Balkon tragen, beinahe an Mair denken. Auch der kuriose Erker, der rechts über dem Arkadengang und dem Tor aus dem Dach ragt, mit einem kleinen

Männchen im Fenster, läßt an Mair denken. Sonst aber trägt die Tafel durchaus den Charakter von Pollacks Hand, die Architektur ist zu glatt und vor allem auch das Ornament viel zu scharf, spitz, dünn und schnittig für Mair und weist ganz auf Pollack, gar nicht zu sprechen vom Figürlichen. Da Mair sich 1490 in München aufhält, der Altar 1492 datiert ist und Mair später mit Pollack am Hochaltar der Peterskirche zusammen arbeitet, wäre es denkbar, daß er in Pollacks Werkstatt gearbeitet und an dieser Tafel oben einige Kleinigkeiten zur Vollendung gemalt habe.

Haben wir also versucht, auch Mairs durchaus originelle Architekturformen in ihrem Herauswachsen aus dem Zeitstil zu verfolgen, so wollen wir zu der Freisinger Passionstafel noch nachtragen, daß der Stifter der Domkustos Tristram von Nußberg ist, der links vorn in der Ecke kniet. Sein Wappen zeigt in rotem Felde das dreireihige Band der blau-weißen Wecken. Hinter ihm aber kniet, gleichsam als redendes Wappen, ein Eichhörnchen, das Nüsse aufknackt. Da Tristram dieses Bild von sich aus stiftet, kommt es in den Amtsrechnungen nicht vor.[119])

Erwähnt wird dagegen in den Freisinger Domkustodeirechnungen die heute in derselben Sakristei gegenüberhängende Tafel mit 16 Szenen aus der Legende des hl. Sigismund, die Buchheit[118]) ebenfalls als von Mair stammend annimmt, aber als beschädigt und bei Renovierung fast neu gemalt von einer kritischen Betrachtung ausschließt. Nach Mitterwieser[119]) dürfen wir annehmen, daß diese Tafel identisch ist mit der für die Sigmundskapelle des Freisinger Domes gemalten und auf deren Gewölbe zugeschnittenen. Die Eintragung lautet: „Item in die s. Francisci 1498 hab ich meister Hannsen maler zu Landshut von der tafel gen sannd Sigmund gemalt geben und zalt nach dem geding flor. ren. 40 . . .“ Es erweist sich hierdurch, daß diese Tafel von Hans Wertinger gemalt wurde.

Haben wir also versucht, Mairs Art und Stil zum Teil schon etwas fester zu basieren, so muß hier anschließend an die Freisinger Tafel auf seine Tätigkeit in der Werkstatt Pollacks eingegangen werden. Die Ansicht, daß Mair an dem ehemaligen Hochaltar der Peterskirche in München, von dem jetzt fünf doppelseitig und eine

einseitig bemalte Tafel im Bayrischen Nationalmuseum[120]), 5 Tafeln mit Reliefspuren auf der Rückseite sich noch in der Peterskirche befinden (eine doppelseitige Tafel ist verschollen), wurde zuerst im Katalog des Museums ausgesprochen. Buchheit[121]) rekonstruierte dann, ohne auf Stilkritik einzugehen, anläßlich des kunsthistorischen Kongresses 1909 in München den Altar, nachdem ihn Freund[122]) schon behandelt, den Meister aber, den er nicht als Jan Pollack kannte, von dem Meister des Franziskaner-Altars trennte und früher ansetzte, wobei er schon bei der Tafel des „Petrus im Gefängnis" auf Mair (Architektur) hinwies[123]). Der Altar besaß einen Schrein mit Skulpturen, der etwa 5,25 m hoch und 3,70 m breit war und zwei Paar Flügel besaß. Die Innenflügel zeigten innen Reliefs, außen sowie auf der Innenseite der Außenflügel waren zu je 3 Tafeln übereinander 12 Szenen aus dem Leben der hl. Petrus und Paulus dargestellt. Die Außenseite der Außenflügel zeigten 6 Szenen der Passion Christi.

Sehen wir uns nun die Tafeln an, um diejenigen zu eliminieren, die Mairs Hand oder seine Beteiligung zeigen (und nur um diese soll es sich hier handeln), so treten zwei heraus: Die mittlere der Außenseite des linken Innenflügels, „Petrus heilt einen Besessenen", und die obere der Außenseite des rechten Innenflügels, „Petrus im Gefängnis".

Vorangestellt mag sein, daß die allgemeine Anlage, der annähernde Entwurf aller Tafeln mit Rücksicht auf die Gesamtkomposition des Altares sicher von Pollack stammt. So ist die Anordnung auf der „Heilung eines Besessenen durch Petrus" im Grunde Pollacksches Kompositionsgut, mit der Führung der Figurenhöhen nach unten von rechts und links her, dem das Häuserdreieck des Hintergrundes, ebenfalls mit Spitze nach unten entspricht. Auch die Anlage der großen Figuren rechts mit Petrus, sowie die Figur des Besessenen und des Mannes hinter ihm scheinen auf Pollack noch zurückzugehen. Wir sahen auf der Freisinger Tafel, wie wenig wohl sich Mair bei Großfiguren fühlt und wie relativ leer er in der Darstellung dann wirkt. Auch hier ist das der Fall. Ebenso aber haben die Köpfe dieser Großfiguren eine Härte des Baues und Schärfe des Schnittes der Züge, die Pollacks Art zeigt. Auch die Koordination und das viel zu starke und aufdringliche Hervortreten großer

plumper Füße ist eine Schwäche Pollacks. (Man vergleiche etwa den „Ölberg“ desselben Altares, wo unten eine Versammlung von Füßen zu sehen ist.) Diese Figuren werden nur durch Mairs malerische Ausführung weicher und wärmer und schon der Ausdruck des Gesichtes Petri hat eine Nuance ins Lebendig-Bewegliche, die von den von Pollack ausgeführten Köpfen Petri verschieden ist. Alles übrige aber ist auch in der Anlage von Mair. Da ist der vordere Träger des Mannes auf der Bahre, der sich auf den Platz aus dem Tore links heraustragen läßt, den wir auf B. 10 oben auf dem Balkon wiederfinden, oder die Frau dahinter auf B. 11 vorn, auf P. 18 und B. 12; die ein Kind tragende Frau ganz links noch unter der Vorhalle gleicht im Kopf der Maria auf B. 5. Recht eigentlich in seinem Element ist Mair erst bei der Architektur und in den Szenen innerhalb dieser. Die Architektur mit den dicken, runden Ecktürmen, den breiten Bandornamenten, den Nischen, in denen kleine menschliche Wesen sich bewegen, den starken Säulen mit dicken, runden Kapitellen, den Steinwappen, den Brüstungen mit Kehlen, in denen breite Ornamente sitzen — all das ist Mair'sches Formgut. Der Blick in die offene Halle, in der ein Mann vor einem Götzenbild kniet, erinnert auffallend an den Stich P. 16 und die ein Hündchen zur Ruhe gemahnende Frau im Hintergrund links neben dem Brunnen kehrt fast gleich auf dem Stich B. 11 rechts hinten wieder. Die ein wenig skurrile Figur eines Mannes, der links oben über dem Tor aus einem Fenster lehnt und ins Innere zurückschaut, oder der sich über die Brüstung der Loggia lehnende Alte, der nachsehen will, was plötzlich los ist, oder die daneben auf dem Balkon Wäsche zum Trocknen herauslegende Frau in dem Hause rechts im Hintergrund sind Figuren von typisch Mair'scher Vitalität. Die einheitliche Anlage von all diesem (die Diskrepanz zwischen der Schicht des Vordergrundes und der des Hintergrundes hat ihren Ursprung in der Pollack'schen Gesamtanlage) und die einheitliche malerische Ausführung weisen also auf Mairs Hand. Auch das Kolorit, sehr fein abgestimmt in den einzelnen Tönen, sehr warm und tonig wirkend, ist durchaus nicht Pollacks Art. Durch den Übergang tiefer Farbentöne im Vordergrund (rot, grün, brokat) zu sehr hellen Tönen des Hintergrundes (grau, violett, rosa, weißlich) wird eine sehr feine Tiefenbewegung geschaffen. Dazu

treten dann die koloristischen Effekte von Glanzlichtern, die bei den Ornamenten und den Figuren in Nischen z. B. links unten aus der dunklen Architektur aufblitzen und wieder sehr graphisch in Parallel- und Kreuzlagen farbig wiedergegeben werden. Durch diese malerische Ausführung bekommt die Tafel einen einheitlichen Charakter, der sie deutlich von den anderen abhebt, sodaß wir hier durchaus von einem eigenhändigen Werk Mairs sprechen können.

Nicht ganz so einheitlich und glücklich in der Lösung ist die zweite Tafel, an der wir Mairs Mitarbeit feststellen können, „Petrus im Gefängnis". Hier stammt von Mair im wesentlichen nur die Architektur des Gefängnisses im Vordergrund und die Figuren oben auf demselben, die sich über die Brüstung lehnen und herabsehen. Die Großfiguren Petri und der 4 Wächter, die vorn rechts und links unter der Vorhalle lagern, sowie der Engel, der zu Petrus durch das Gitter hineinfliegt (typisch in seiner unräumlich vorgestellten und dargestellten Bewegung), sowie der Hintergrund mit dem Haus rechts sind ganz von Pollack ausgeführt. Hier haben wir die Scharfzügigkeit und Härte Pollack'scher Gesichtstypen, die glasig dünne, scharfe Faltengebung mit den schneidenden Saumlinien, die wilde ausfahrende Bewegung von Gliedern und Kostümteilen, das Stechende des Ausdruckes und die Härte aller Gesten. Ganz im Gegensatz dazu die Brüstungsfiguren: ein viel weicherer Ausdruck, ruhigere, verhaltenere Bewegungen, geschlossenere Silhouetten und Konturen, weichere, sattere Falten. In Form, Ausdruck und Gesamthaltung ganz den Figuren gleichend, wie sie auch auf den Stichen B. 3 und B. 10 vorkommen, beweisen sie ein von Pollack sehr verschiedenes Temperament. Ebenso ist die Architektur ganz zweifellos Mair'sches Formgut, mit der schweren Brüstung, die in Kehlen massiges Ornament (hier auch Tierornament) trägt, den dazwischen aufsteigenden Pfeilerstücken, den rundbauartigen Aufbauten an den Ecken des Gebäudes, den Wappenmedaillons rechts und links des Bogens und dem diesen begleitenden Ornament. Zweifelhaft erscheinen nur die Schäfte und Kapitelle der drei Säulen. Die glashart kristallinisch geschliffenen Säulen weisen mehr auf Pollack, auch das Ornament der Kapitelle hat eine Scharfzügigkeit, die mehr zu jenem paßt. Man beachte, wie zwischen einem breiten, nach oben und einem kleinen nach unten eingerollten

Blatt sich innen noch ein drittes in der Mitte scharf heraushebt, das sich links aus der Rundung des Kapitells in die Bildfläche dreht — und wie stark der scharfe Kontur betont ist. Es ist gut denkbar, auch aus maltechnischen Gründen — da die Säulen die von Pollack ausgeführten Großfiguren überschneiden —, daß Pollack diese Säulen ausgeführt hat, und man vergleiche dazu die Säulen und Kapitelle vom Ecce homo des Franziskaner-Altars. Wie anders, wieviel einheitlicher diese Architektur bei Mair aussieht, zeigt der Vergleich mit Mairs kleiner Szene aus dem Martyrium eines Heiligen im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand, die diese Architektur in sehr ähnlicher Anlage aufweist. (S. unten.)

Auch farbig macht sich ein Gegensatz geltend. Gegenüber den relativ grellen, ziemlich hart nebeneinander gestellten Farben der Wächter (rot, grün, gelb, ein schwärzliches Blau, dazu dunkelrotbrauner Mantel Petri und stechendes Hellgrün des Engels) stehen die sehr weich und tonig gemalten Brüstungsfiguren, die sich warm von dem Goldgrund abheben. Allerdings sind auch Pollacks Figuren in der Farbwirkung etwas auf das Gesamtkolorit abgestimmt und wirken weniger grell als sonst. Wahrscheinlich wird die Tafel farbig von Mair übergangen worden sein[124]), der vielleicht sogar einen gewissen Einfluß im Koloristischen auf Pollack ausübte. Das Abgestimmtere, Verhaltenere, das Tiefere, Wärmere anderer Tafeln des Altares von Pollack (etwa „Petrus in Cathedra als Lehrer der Welt“) macht das wahrscheinlich. Eine weitere Teilnahme am ehemaligen Hochaltar der Peterskirche ist für Mair nicht anzunehmen. Wie anders wirkt selbst eine Tafel wie die „Predigt des hl. Paulus in Damaskus“. Ist hier das Figürliche durchaus Pollack, so hat auch die Architektur gar nichts von Mairs Art. Und wie anders wirken selbst die kleinen Figuren, die links oben aus Balkon und Fenster dem Vorgang zusehen, in ihrem starren Ausdruck und der scharfen Formgebung. Die Idee als solche könnte von Mair übernommen worden sein. Der Altar liefert uns sonst gute Beispiele für die gleichzeitige oberbayrische Architektur und Pollack'sche Ornamentik. Die Tafel „Petrus heilt einen Lahmen“ zeigt einen Blick in eine Hallenkirche, von einer so entwickelten Perspektive, daß sie nicht von Pollack im Entwurf stammen kann. Hier muß sich Tiroler Einfluß, von Pacher her, geltend machen. Gerade auf

dieser Tafel aber ist das Dünne, Spitze und Keimende Pollack'scher Ornamentik, die in dünnen Stengeln durch Kapitelle, Deckplatten und Arkadenbogen durchwächst, besonders gut zu beobachten. Die Zeit der Mitarbeit Mairs an diesem Altar möchten wir nach der Ausführung der Freisinger Tafel, also nach 1495 ansetzen. Man verwies nun darauf[125]), daß gerade die Tafeln, die wir als Werk Mairs erkannt haben, eine Kenntnis der Schule von Augsburg voraussetzen müßten, da sie im Kolorit an Burgkmair erinnerten. Da nun Burgkmairs erstes Werk, das Verzicht auf die laute Farbe leiste, die Basilika S. Pietro von 1501[126]) sei, müsse Burgkmair der empfangende Teil gewesen sein. Ohne nun auf Burgkmair einzugehen, können wir aber darauf verweisen, daß ja das verhaltenere, dunklere Kolorit mit tieferen Farben nicht nur bei Mair auf der Predella der Freisinger Tafel von 1495 bei der „Verkündigung", sondern überhaupt in der niederbayrischen Malerei schon vorkommt, ja für diese charakteristisch ist. Und auch Holbein d. Ä. zeigt z. B. in der „Kreuzigung" in Augsburg[127]) schon jene tiefen, dunkelleuchtenden Farben. Wir glauben, daß mit der Frage des Kolorits keine Datierung unseres Altares erreicht werden kann, da die Entwicklung des oberdeutschen Kolorits viel weiter zurückgeht, viel verzweigter ist und einen längeren, sehr diffizilen Prozeß darstellt.

Formal paßt eine Ansetzung des Peter-Paul-Altares nach 1495 sehr gut zu Mair, der hier nochmals im Großformat (wie in Freising) tätig ist und auch für Pollack ist die Ansetzung nach dem Franziskaner-Altar von 1492 in der Entwicklung sehr einleuchtend.

d) Arbeiten der mittleren Zeit (ca. 1495—1500).

Mit den Arbeiten für den Freisinger Dom und die Peterskirche in München sind Mairs große Tafelbilder aufgezählt. Sein weiteres malerisches Schaffen spielt sich auf dem Gebiet der Tafelbilder kleinen und kleinsten Formates, der Handzeichnung und, wie wir glauben, in einem Falle der Glasmalerei ab. Mair kommt entschieden von der Miniatur her, vor großem Format wird er hilflos und verlegen.

In den Jahren dieser großen Tafelbilder liegen nun auch zwei 1495 und 1496 datierte Handzeichnungen, die uns trotz gleicher Datierung ein recht gutes Bild von den Spannungsmöglichkeiten des Mair'schen Stiles geben. Die eine befindet sich in der Bodleiana in Oxford[128]) und zeigt auf der einen Seite links zwei Männer in grotesken Tanzbewegungen. Darunter steht links eine kleine Zahl 62 und die Datierung 1496. Rechts eine Frau, die in ihrer rechten erhobenen Hand ein Herz hält, auf dem eine Taube sitzt. In der linken hält die Frau einen Stab, daneben schlingt sich nach oben ein leeres Spruchband. In der rechten unteren Blattecke steht nochmals eine 6, links davon sitzen zwei kleine Tiere. Die Rückseite des Blattes zeigt links zwei Männer im Gespräch, von denen der eine die Hände auf einen großen Bihander stützt. Darunter die Jahreszahl 1496. Rechts ein Blick in einen Innenraum, in dem eine mittlere Säule die Gewölbe stützt, nach vorn durch einen Bogen geöffnet, in der glatten Mauer oben rechts und links je ein leeres Wappen in Rundnische. Die Zeichnung ist datiert 1495 (1493?). Das Blatt, auf grau getöntem Papier mit schwarzer Feder sehr flott gezeichnet und ganz wenig mit weiß gehöht, erweist in den Typen, dem Ausdruck und der Art ganz Mairs Hand. Man vergleiche die Frau mit dem Stich P. 19, B. 10 (mittleres Paar) oder B. 13. Die Männer mit Schwert finden wir in den Wächtern auf B. 3 wieder und der Innenraum zeigt ebenfalls das Gebaute Mair'scher Art. Der Strich ist sehr flott und lebendig, ein wenig sorglos und unnuanciert, gibt mehr an, als daß er in den Schraffuren modellierte. Auch die Faltengebung hat das Unbekümmerte, Dekorative und Knisternde, aber mit weichen runden Faltenrücken und großen Bauschen. Konturen und Silhouetten der Figuren sind noch ein wenig ausfahrend und gebrochen. Man mag das teilweise dem Skizzenhaften an und für sich zuschreiben, das sorglos einen Gedanken auf einem Blatt festhält. In den kleinen Zahlen dürfen wir kaum Seitenzahlen sehen. Das Blatt ist zwar beschnitten, sodaß die Hälften in der Breite ursprünglich gleich gewesen sein können, aber an Umbruch ist bei dem Ineinandergehen der Zeichnungen nicht zu denken. Möglich, daß die Zahlen Nummern für bestimmte Stellen in größeren Kompositionen waren. Wir denken hierbei etwa an die nicht er-

haltenen Fresken im Rathaus von Landshut, die Sighart noch gesehen hat und die im Thema zu unserer Zeichnung passen würden.

Aus demselben Jahre 1496 stammt nun auch eine Handzeichnung, die erst vor kurzem entdeckt und von A. A. Sidorow[129]) publiziert wurde. Sie befindet sich heute im Museum der bildenden Künste in Moskau und stellt sitzend den Apostel Simon Zelotes dar. Der Unterschied gegenüber der Zeichnung in Oxford springt sofort in die Augen. Er liegt nicht nur in der Qualität oder im Thematischen, also dem profan Lebendigen und momentan Bewegten in Oxford gegenüber dem feierlich Religiösen in Moskau (auch die allegorische Frauenfigur mit Herz und Taube in Oxford hat ja in der Bildvorstellung schließlich etwas Repräsentatives) oder im Technischen, also der flüchtigen Skizzierung in Oxford gegenüber dem sorgfältig Ausgeführten in Moskau. Bei gleicher innerer Gesamthaltung, dem sehr Verhaltenen, Beruhigteren und Stilleren (man vergleiche im Typ auch den David auf B. 1 oder den Kavalier des Paares vorn links auf B. 10, in der Haltung und im Wesensausdruck den Stich der hl. Katharina) sind hier doch andere Züge (Formmittel) im Stilistischen zu bemerken. Eine außerordentlich geschlossene Silhouette, langgezogene, sehr ruhig geschwungene Saumkurven und ruhig im schweren Stoff ineinandergeschobene große Falten mit gerade verlaufenden breiten, runden Rücken. Alle Falten tendieren auf eine klare vertikale Überschaubarkeit hin, nur unten wird in den beiden eleganten und flotter bewegten Saumlinien, die konsonierend von recht nach links ausklingen, die Schwere des Ganzen ausgewogen. Wie die Gesamthaltung, so ist auch die Körperauffassung sehr altertümlich, von Körpergefühl kann man nicht sprechen. Bei verschobenen Proportionen im unteren Teil scheint der Apostel vor seinem Sitz zu schweben, die Arme gehen ohne Gelenke in der für Mair charakteristischen Art in die Hände über, der rechte, die Säge haltende Arm ist in gespreizter Bewegung herausgedreht und das Buch, auf dem die linke Hand ruht, scheint zu schweben. Dabei ist die Ausführung sehr sorgfältig, die Schraffuren begleiten sehr fein die Einzelformen und sind bis ins Tiefste, als Zone im Ganzen gegebene Schwarz wie bis zu den hellsten Lichtern der weißen Höhung sehr sorgfältig abgestuft.

Zweifellos spricht hier eine andere Wesensseite Mair'scher Art. Sie ist nicht ausschließlich aus niederbayrischer Stammesart zu erklären, und die geschwungenen Säume sind im Oberbayrischen, wo sie bei Pollack sehr oft und ausgeprägt vorkommen, von viel größerer Heftigkeit und Schärfe. Zweifellos müssen wir hier wieder auf das Salzburger Gebiet verweisen, das eine ganze Reihe von Zügen als artverwandte Voraussetzung für Mair zeigt. So geben die Werke von Rueland Frueauf d. Ä. und seinem Kreise[130]), also die Tafeln eines Altares in Regensburg, die signierten, 1490 und 1491 datierten Tafeln in Wien und jene in Großgmain von 1499 sehr verwandte Züge. Hier finden wir die gleiche Art großgezogener, eleganter Kurvaturen (in den zeitlich späteren Großgmainer Tafeln tritt schon ein gewisses Schwererwerden der Figuren wie auch später bei Mair ein), vor allem aber die elegante Art, die Gewandung unten in einzelnen Stücken mit leichter Kurve seitlich auseinanderzuziehen, Bewegungen so auszuwiegen und ausklingen zu lassen, wie wir das auch bei Mairs Zeichnung unten sehen. Es bleibt aber bei dieser noch ein Rest, der auch durch Salzbburgisches nicht ganz geklärt wird, und er ist wieder beinahe italienisch. Vor allem drückt sich das aus in der Gesamtauffassung der Figur, dem Repräsentativen und Würdevollen, beinahe ein wenig Individualitätsfeindlichen und Unproblematischen. Vermuten wir recht, so ist auch die Kopfbedeckung des Heiligen kostümgeschichtlich nicht deutscher Art, sondern oberitalienisch. Da wir schon auf der Freisinger Tafel ein italienisches Bewegungsmotiv festgestellt haben, verstärkt sich hier die Vermutung eines Bekanntseins mit Italienischem. Allerdings wissen wir auch, daß sich im Salzburger Gebiet auf Schloß Leopoldskron bis 1852 noch Zeichnungen eines Salzburger Monogrammisten B.Z. nach italienischen Malereien, nach B. Vivarini, Borgognone, nach Giotto aus der Arenakapelle zu Padua, aus Sta. Maria Maggiore und S. Giorgio zu Verona befunden haben, datiert 1492, von Petzold[131]) beschrieben und noch gesehen, seither verschollen. Möglicherweise könnte Mair auch solche Skizzenbuchblätter reisender deutscher Künstler aus der Lombardei gesehen und so Anregungen und Eindrücke erhalten haben.

In dieser stilistischen Spannung, die wir auch bei der Betrachtung der Stiche bemerkten (speziell der Gruppe „um 1499"), äußert sich

also Mair'sche Art dieser Jahre und man wird alle Handzeichnungen, die nach dem einen oder anderen Pol tendieren, hier anzusetzen haben.

Ein Blatt aus der Nähe der Oxforder Zeichnung ist zunächst eine „Ecce homo"-Darstellung im Graphischen Kabinett München[132]), die von Hugelshofer[133]) dem Mair zugeschrieben worden ist. Die unvollendete Zeichnung zeigt in den Typen und der gespreizten Beweglichkeit Mairs Hand. Man vergleiche die Holzschnitte und die Stiche B. 3, 9, 10, P. 16, 17, 19. Im Strich, der noch sehr grob, undifferenziert und unsorgfältig ist, klingt die Art der signierten Zeichnung der „Himmelfahrt Mariä" an. Auch die dramatische Auflösung der Szene, die im Vordergrund locker verstreuten Einzelszenen (die vorn spielenden Kinder, der zufällig vorbeikommende Herr mit dem Hündchen, dem ein Kriegsknecht gerade erklärt, was los ist) sind nach Mairs Art. Typisch die Körperbildung Christi, vor allem die gelenklosen Hände (sonst sehr geschickt unter langen Ärmeln versteckt), vor allem auch die undramatische Gesamthaltung des Blattes. In der Art der Technik, dem raschen Hinwerfen ohne Bedacht, aber auch ohne großes zeichnerisches Können, glauben wir ein relativ frühes Werk zu erkennen. Aus diesem wie aus dem Grunde der Unvollendetheit glauben wir auch erklären zu können, daß die Architektur im Grunde nicht allzusehr Mairs Art, sondern noch die verbreitete oberbayrische zeigt. Im Gegensatz zu Hugelshofer nehmen wir daher auch nicht an, es mit einer Vorzeichnung für ein Gemälde zu tun zu haben. Die unbedachte Art des Hinwerfens, die teilweise Höhung und Ausführung, während der Teil links nach hinten überhaupt ungezeichnet geblieben ist, weisen mehr auf den Charakter einer Studie, die liegen blieb, sobald das flüchtige Interesse daran verloschen war.

In der gleichen Linie, der diese Ecce homo-Zeichnung im Anfang angehört, auf der Seite des architektonisch Harten mit dem Versuch räumlich klarer Begrenzung und damit eines kubisch voluminöseren Faltenstiles, steht auch auf entwickelterer Stufe eine Handzeichnung[134]) der „Darstellung im Tempel". Der Hohepriester im Typ gleich dem alten Mann auf P. 17, die Frau hinter Maria wie auf B. 13, die Madonna verwandt B. 4, 7, P. 14 und Willshire 5. Letzterem ähnelt auch das Kind sehr (Bewegung im Gegensinne).

Seiner stilistisch engen Verwandschaft mit P. 17 und B. 13 nach wird das Blatt in die Zeit um 1499 gehören. Es bezeichnet in seiner graphischen Art mit Tendenz zu klarer Modellierung, dem stärkeren Gefühl für Stofflichkeit und den von innen heraus wie aufgetrieben erscheinenden, aber verständig begriffenen Falten den Weg von der linear-graphischen, altertümlicheren Phase, wie sie auch noch bei der Münchner Ecce homo-Darstellung zu sehen ist (bei den Stichen nannten wir sie ES-artig), zu der späteren, die massiger, blockhafter, härter, schwerer ist. Schon Hugelshofer weist darauf hin, daß die unfertige Zeichnung (im Hintergrund links, bei den Statuen oben auf den Doppelsäulen, am Altartisch und an der Figur des Hohepriesters unten und am rechten Arm) einen Einblick in die Arbeitsweise Mairs gibt, der auf dem getönten Grunde die Zeichnung zuerst leicht angibt, dann mit kräftiger Feder ausführt und die Höhung in Farbe aufsetzt. Ob der von Hugelshofer vermutete Versuch, hier in der Architektur dem merkwürdigen Charakter einer Synagoge gerecht zu werden, bewußt ausgeführt ist, mag bezweifelt werden. Hier wie auch sonst treten ja immer wieder Mairs Beziehungen zu Oberösterreich und der Salzburger Schule auf. Nicht im Sinne von Einflüssen, sondern als Artverwandtschaft, als Parallelentwicklung und als in verwandter Atmosphäre verwurzelt glauben wir — wenn auch auf tieferem Niveau — eine Verwandtschaft mit der Art der Tafeln von Großgmain von 1499 feststellen zu können. Das räumlich klar Begrenzte und Geformte der Bildtiefe, die glatte, verblockte und einfach klare Architektur als Begrenzung und Mantelform einer Raumdarstellung (wenn auch keines perspektivisch richtigen Tiefenraumes) oder als neutrale Abgrenzung einer flächenhaft ausgewogenen Schicht schwerer Figuren nach rückwärts, all das sind Momente einer Schaffensart, die aus gleichen Boden Kräfte schöpft. Und nicht nur in der allgemeinen Komposition, auch in der Konzeption der Einzelfigur, den geschlossenen Silhouetten, den beruhigten schwereren Falten und der blockhafteren Auffassung der Figur macht sich diese Verwandtschaft geltend.

Die stilistische Weiterentwicklung zeigt dann die von Hugelshofer publizierte Handzeichnung in Venedig[135]), einen schreitenden Mann mit Stab und Buch (Apostel?) darstellend. In Mairs charakteri-

stischer Art, die Form aus dem Dunkel des Grundes herauszuholen, ist hier eine starre, eckige und schwere Massigkeit erreicht, die zum Teil durch die großgeschwungene Faltengebung aufgespällt, andererseits wieder wie von innen aufgetrieben erscheint. Kommt der Typus des Mannes (gleich dem Josef der vorigen „Darstellung im Tempel") auch auf dem Holzschnitt der „Geißelung" rechts, in den Stichen bei dem Josef von B. 7, dem alten Mann auf P. 17 oder dem knienden König auf B. 5 vor, so ähnelt das Blatt in seiner Gesamthaltung mehr dem Stich der „hl. Katharina". Die sehr flott und grob aufgesetzten Schraffuren und Kreuzlagen der Höhung sind noch kaum als Modellierung der Form gedacht, sondern sollen nur, durch verschiedene Dichte und Helligkeit differenziert, ein rhythmisches Spiel der stimmungsmäßigen Atmopsphäre um einen Massenkern andeuten. Auch hier, beinahe in verstärktem Maße, ist in dieser Verblockung der Figur eine Verwandtschaft mit den Tafeln von Großgmain gegeben, ebenso auch mit Tirol und Pacher, der ja seinerseits dem Großgmainer Meister in manchem artverwandter ist.

Wie schwer es Mair fällt und wie unmöglich es ihm ist, den Schritt aus der Welt spätgotischer Bewegung in das Erlebnis körperlichen Gestaltens der Dürer-Generation zu tun, zeigt im Anschluß an die Handzeichnung in Venedig ein Tafelbild, das kürzlich im Kunsthandel auftauchte und vom Stadt- und Kreismuseum in Landshut erworben wurde. Es stellt vor neutralem Grund die Figuren zweier stehender Apostel dar. Links der hl. Jacobus minor mit langem Bart und Haar, in langem, rötlich-bräulichen bis weinrötlichen Gewand und weißem Mantel. Er steht mit vorgesetztem linken Bein ruhig da, hält mit der rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch und mit der linken den auf den Boden aufgesetzten Walkerbaum. Rechts der hl. Thomas in spitziger Schrittstellung, mit der Linken die Lanze haltend, die er schräg auf den Boden aufsetzt, während die Rechte das eine Ende des leuchtend hellroten Mantels aufnimmt. Er ist bartlos, trägt eine bräunliche Kappe und ebensolches Gewand, das von einem schwarzen Gürtel zusammengehalten wird. Die weißlich gelben Nimben mit hellbraunen Schatten, in gleicher Höhe frontal hinter den Köpfen schwebend, bilden das Gegengewicht zu dem schachbrettartig gemusterten, geblich-weißen

und grau-bräunlichen Fußboden. Das Bild ist die abgesägte Rückseite einer doppelseitigen Tafel, der viel stärkere, bläulich-schwarze Farbauftrag des Hintergrundes ist Übermalung, während die dünnere Lasurtechnik der Figuren die Holzmaserung durchscheinen läßt. Wahrscheinlich wurde das Bild bei der Restauration zu stark abgerieben, obwohl die Übermalungen des linken Armes des hl. Jacobus und Stellen im Mantel des hl. Thomas stehen blieben. Die ganz ungeschickte und verkrüppelte Bildung des linken Armes des Jacobus ist wohl mit auf diese Übermalung zurückzuführen.

Denn Mair ist sonst entschieden geschickter in der Bildung der Glieder und nur die Handzeichnung in Moskau zeigt eine ähnlich verkümmerte Gestaltung des rechten Armes des sitzenden Apostels. Auf der Landshuter Tafel zeigen schon die Köpfe Mairs Typen. Der des Jacobus gleicht vor allem dem Salvator auf der signierten Handzeichnung in Wien, auch dem des Mannes der Venediger Handzeichnung und solchen auf den Stichen B. 5 und P. 17 oder den Köpfen auf der Freisinger Tafel; hingegen weist der hl. Thomas mehr auf B. 9 oder den Apostel Simon in Moskau hin. Die Bildung der Hände und Falten ist auch ganz Mairs Art. Nach der Faltengebung zu urteilen, ist das Bild zwischen die Handzeichnungen in Moskau und Venedig zu stellen und weist schon deutlich auf die Tafeln in Mailand und Trient hin. Die versuchte Beruhigung der Figurenbildung wird durch großgeschwungene, ornamental wirkende Gewandsäume kompensiert, in die sich die Bewegung flüchtet, während die Falten härter werden und der Figurenkern sich verblockt. Der Gegensatz zwischen dieser Verfestigung und Verdichtung des Figurenkernes — als Ersatz einer Körperbildung — und dem Flächigen der Komposition, die der ornamentalen Schwünge und Schnörkel nicht entraten kann, ist wieder wesentlich für Mairs Art, ebenso wie die dagegen auffallende Lebendigkeit und der portraithafte Charakter, in dem das Gesicht des hl. Thomas gestaltet ist. Dieses weist die profane Unmittelbarkeit im Sinne des Portraits eines alten Mannes auf, wie sie bei Mair und in der allgemeinen Entwicklung zuerst nur in der Kleinform möglich ist, als die dieser Kopf hier — als Detail innerhalb der Komposition eines an und für sich schon kleinen Bildes (72:52 cm) — angesprochen werden darf.



D 13 Landshut, Stadtmuseum

Die andere Komponente des Mair'schen Stils geht eher parallel mit den früheren Werken des Rueland Frueauf und der Regensburg-Passauer, sowie Salzburger Schule. Es wäre das die Richtung, als deren Ausgangspunkt für vorliegende Untersuchung wir die datierte Moskauer Zeichnung angenommen hatten und der auch die eingangs besprochene signierte Handzeichnung des „Weltheiland" in Wien angehört.

Ihr mag hier als erste weitere Handzeichnung der „Ritter mit Fahne"[136]) angereiht werden, dessen Motiv als Statue in Mair'schen Architekturen ja oft vorkommt, aber auch als Figur auf Stichen wie B. 10, 11, 1, 6. Rechts unten steht der Majuskel-Buchstabe „M", dessen Form der Signatur Mair'scher Stiche entspricht und wohl als Signatur aufzufassen ist. Hier ist alles linearer, graphischer. Die rhythmische Lebendigkeit breitet sich ganz in der Fläche aus und der Zug zum Dekorativen, Ornamentalen und Verschnörkelten entspricht dem gespreizten, spröden und zerbrechlichen Wesen, der steifen und spitzen Beweglichkeit der Figur. Mit der Handzeichnung eines Gewappneten im Dresdner Kabinett[137]) liegt kaum eine Verwandtschaft vor, wie Hugelshofer annimmt. Sie ist viel zu aufgelockert, zerrissen und sprunghaft im Strich. Entschieden näher steht Meckenem mit dem von Hugelshofer zitierten Stich eines Schildhalters, G. 312 oder ein Stich des ES. wie der „hl. Michael" L. 153. Jedoch glauben wir auch hier nur Artverwandtschaft annehmen zu dürfen. Meckenem kopierte ja größtenteils, und seine Stiche, die vielfach noch etwas von der Art des Meisters ES. haben, dessen Stiche er besonders ausgiebig kopierte, aufstach und retuschierte, können also durch die gleiche Quelle mit Mair verwandt erscheinen. Zudem lassen sich die Wurzeln dieser Art Mairs in dessen näherer Umgebung feststellen. Gerade bei Jan Pollack, auf den 1479 datierten Fresken der Kirche in Pipping oder den Außenseiten der Außenflügel des Weihenstephaner Altares von 1483[138]) gewahren wir ganz die gleichen Figuren mit den spröden, steifen Bewegungen und den spitzen Gesten. Aber auch diese werden bei Mair stiller, beruhigter und gehen hier mehr zu einer dekorativen Tendenz über. In diesem Sinne wird eine körperhafte Modellierung nicht erstrebt und die Schraffierung sowie die leichte Höhung dienen nur dem Reiz eines Flächenrhythmus.

In ausgesprochenem Sinne der linearen Richtung angehörend sind auch drei Handzeichnungen[139]) mit Szenen aus der Passion Christi, die, in Maß und Technik gleich, einer Passionsfolge angehört haben und, wie zwei der Blätter, die in den Konturen durchstochen sind, beweisen, für die Vervielfältigung durch den Stich verwendet werden sollten. Letzteres allerdings könnte auch später geschehen sein und die Anlage der Zeichnung, obwohl geeigneter für den Stich als andere, beweist nicht zwingend ihren Charakter als Stichvorlage, aber hier wäre dann wieder mit der farbigen Behandlung der Stiche in Handzeichnungsart zu rechnen.

Gerade in diesen drei sicher gleichzeitig entstandenen Handzeichnungen kann man in gewissem Sinne die Entwicklung der großkurvierten, dekorativen, überbewegten Stilkomponente und ihre Ansätze zur Wiedereinmündung in den späteren, schweren und massigeren Stil Mairs verfolgen.

Nicht parallel der szenischen Reihenfolge ist die „Dornenkrönung“ in Leipzig das erste Blatt. Die Szene ist hier reduziert worden, sodaß die dramatische Bildidee nur in drei Personen ausgedrückt wird. Die Dramatik erschöpft sich aber in der Idee, deren Form nur Bewegung ist. In zwei großen, wellenförmig verbundenen Kurven des Kleidsaumes Christi brandet die Bewegung von rechts unten nach links auf und wird von der in diese Kurven einbezogenen Bewegung des linken Knechtes bis in die über das Haupt Christi gehaltene Dornenkrone weitergeleitet. Hier aber wird sie jäh ab- und umgebrochen durch die von rechts oben nach links unten laufende Diagonale des Stabes, den der rechte Knecht Christus in den Rücken stößt, und wird über das vorgebeugte Haupt Christi, sein rechtes hochgenommenes Knie und die von diesem abwärts laufende Falte abgeleitet. Als Ausgleich wird diese Bewegung durch eine Kurve, die von der rechten unteren nach der rechten oberen Bildecke durch die Figur des Knechtes läuft, verspannt, sowie durch die den linken Oberschenkel und den Oberkörper Christi von rechts unten nach links oben durchlaufende Diagonale. Aber durch die Rückwärtsansicht des linken Knechtes mit dem in die Tiefe stoßenden Knie des erhobenen Beines (man denkt hier beinahe an Grasser'sche Tänzerfiguren, die aber ganz dreidimensional vorgestellt sind) und die frontale Stellung des rechten Knechtes, sowie

durch den vorgebeugten Oberkörper und das vorstoßende rechte Knie Christi wird doch eine dreidimensional zirkulierende Bewegung gegeben, die ihrerseits von der dünnen und spitzen Architektur vor der neutralen Fläche des Hintergrundes vergittert und eingespannt wird. Kann man keinesfalls von Raum und Tiefe sprechen, so wird doch hier dreidimensionale Bewegung als Schicht vor neutraler Fläche verspannt und gefangen. (Bei der Plastik, speziell dem Relief, würde man von ‚Formwürdigkeit des Hohlraumes' sprechen.) Das einfangende, umfangende Architekturgerüst aber besitzt beinahe auch etwas Verhaltenes im Räumlichen, entgegen dem Tiefenstoß perspektivischer Bildung. Im ganzen ist das Blatt stilistisch in die nächste Nähe der signierten Handzeichnung des „Weltheilandes" in Wien zu setzen.

Auch hier wieder findet sich Verwandtes in der Regensburg-Passauer Schule und bei Rueland Frueauf. Dessen frühe Tafeln der Passion in Regensburg[140]) oder auch die Tafeln in Wien[141]) zeigen jene übertriebene Bewegung bei undramatischer Neigung zum Flächenhaften, Linearen und Dekorativen. Das Lautlose, Repräsentative und Ausfahrende bei einer zur Geste erstarrten spitzen Bewegung zeigen etwa zwei Tafeln der „Geißelung" und „Dornenkrönung" im Diözesan-Museum in Passau[142]), während eine Tafel der „Enthauptung Johannes d. T." im Pfarrhof in Neustadt a. D.[143]) doch jene großen Kurvaturen der Falten und Bewegungen zeigt. Bei Pollack hingegen, etwa auf der „Geißelung des hl. Paulus", vom Hochaltar der Peterskirche[144]) sind bei größeren Bewegungskurven der Figuren diese doch viel schwerer, wuchtiger, die Bewegungen selbst gebrochener und kleiner, auch die Faltenschwünge kürzer, spitzer und härter.

So werden wir also für die Stilveranferung Mairs nach Norden, nach der Donau zu, verwiesen. Wie anders jetzt Mairs Blätter im Vergleich zu Oberbayern aussehen, zeigt das zweite Blatt der Passionshandzeichnungen, die „Entkleidung Christi" im Berliner Kabinett, die in der Qualität entschieden das schwächste der Reihe ist. Ganz im Gegensatz zu dem frühen von Oberbayern beeinflußten Tafelbild in Frankfurt a. M. ist hier der Vorgang zu nüchternster Sachlichkeit herabgedrückt. Nur durch den

teils gelangweilten, teils abwartenden oder ins Leere starrenden Ausdruck des Schergen rechts, zu dem das nachdenkliche Grinsen des Gewappneten links kontrastiert, kommt mit der Lautlosigkeit des Vorganges, der sich in einer vorderen Fläche abspielt, eine gewisse unwirkliche Stimmung in das Blatt. Diese wird durch das Monotone der Komposition, deren Ebene durch die Diagonale des Oberkörpers Christi, der Stange und des Armes des mittleren Kriegers gelegt ist, noch erhöht. Dazu kommt als verspannende Konsonanz die Bewegung des den Mantel abziehenden Kriegers vorn und die Lanze des Kriegers rechts, sowie die kreuzende Diagonale der Landschaft von rechts unten nach links oben. Die Landschaft selbst hat keine eigentliche Tiefe und Räumlichkeit, nur durch geschickt gestellte Hügelkulissen rechts wird der Mittelgrund verschleiert und dahinter erscheint das Bild der Ferne, eine kubisch scharfe Stadtarchitektur und eine hoch hinauf abschließende Bergsilhouette, während links vor dem See ein Bäumchen die Komposition wiederum vertikal in der Fläche befestigt. Mit Hugelshofer hier von übertriebener Beweglichkeit zu sprechen, erscheint kaum angebracht, vielmehr sind die Figuren artverwandt den oben erwähnten Tafeln des Diözesan-Museums in Passau. Nur bemerken wir schon hier ein gewisses Schwerer- und Gewichtigerwerden der Figuren, das sich auch in der beruhigteren Faltengebung ausspricht.

Die dritte dieser Handzeichnungen ist eine „Kreuzigung", ebenfalls in Leipzig. Wieder ist der Kompositionstypus sehr reduziert. In einer vorderen Schicht wird die Komposition klar geschieden aufgebaut. In der Mitte als Caesur das über die ganze Fläche hinaufragende Kreuz. Links davon die Gruppe der vier klagenden Frauen mit Johannes, rechts der Hauptmann, der Richter und die drei Krieger. Dahinter wird durch Hügelkulissen der Mittelgrund verdeckt und im Hintergrund erblickt man eine Landschaft mit einem Gewässer in der Mitte, links eine Stadt und rechts Berge. Die Komposition als Ganzes mit der rhythmischen Anordnung in einer Vorderebene wirkt beinahe am altertümlichsten von den drei Passionsblättern und erinnert in ihrer Art etwas an Mäleßkircher, vor allem durch die Caesur zwischen den Gruppen, ebenso wie durch das ornamentale Linienspiel der Mariengruppe. Auch die Formbildung aus dem Dunkel ins Helle erscheint ihm art-

verwandt. Gerade für den frühen Mäleßkircher (und der steht hier stilistisch näher als der spätere mit den unruhig flackernden Falten) hat Kießlinger[145]) auf den Zusammenhang mit Salzburg hingewiesen. In der Männergruppe rechts aber zeigt sich das Abflauen der großkurvierten ornamentalen und überbetonten Beweglichkeit. Zwar sind die Schrittstellungen weiterhin von einer etwas spröden Gespreiztheit, aber auch — vor allem in der Figur des Richters vorn — das Schwererwerden, das unbewegt Massige und Blockhafte beginnt zuzunehmen. In der Gesamthaltung und im Ausdruck macht sich hier in der undramatischen Art, dem repräsentativen Aufbau und der ruhigen, flächigen Ausbreitung (der mangelnde Ausdruck ist mehr Zeichen minderer Qualität) eine Berührung mit Niederbayern und Salzburg geltend. Vergleicht man etwa die „Kreuzigung" von der Außenseite unten des rechten Flügels der Wallfahrtskirche St. Salvator in Heiligenstadt[146]), datiert 1480, der in gewissem Sinne salzburgisch beeinflußt erscheint, in der auch hier rhythmisch gegliederten Anordnung — der Ausbreitung in einer vorderen Schicht parallel zur Bildfläche, in dem Verhalteneren, Feierlicheren und Stillen des Ausdrucks und des Temperamentes — mit unserer Zeichnung, so wird auch hier Artverwandtschaft bemerkbar sein. Aus dieser Sphäre heraus entwickelt sich dann, umgesetzt in ein niederbayrisches, viel kräftiger derbes, aber ruhiger, satter und bäuerisches Temperament Mairs Art, individuell umspielt von dem Aufblitzenden und Stimmungsmäßigen seiner farbigen Behandlung, die zwar nicht Tiefe schafft, aber aus dem neutral geheimnisvollen Dunkel des Grundes räumliche Werte zu ziehen versucht und so in seltsamem Gegensatz zu der flächigen Verspannung der Komposition steht. Gerade auf der „Kreuzigung" ist diese Höhung zu stark und wirkt flackernd und unruhig, weshalb das atmosphärisch Räumliche kaum zur Geltung kommt und der Hintergrund beziehungslos als Vedoute wirkt.

Von diesem Punkte aus ist am besten ein kleines Tafelbild zu würdigen, das sich als Neuerwerbung im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin befindet.[147]) Das Bild weist in der Farbigkeit, der Malweise, den zeichnerisch aufgesetzten Lichtern, im Stil und in den Typen unbedingt Mairs Hand auf. Man vergleiche den Hauptmann vorn mit dem „betenden Mann" P. 16 oder den Knecht rechts

von diesem, sowie die übrigen mit dem Holzschnitt der „Geißelung“ oder B. 1, 3, 6, 9, 10, die Faltengebung mit B. 6, 13, P. 17 oder die Typen der Frauen mit B. 7, 10, 11 und P. 19. Hier ist auf jede Bildtiefe verzichtet. Vor einem satten Blau des neutralen Hintergrundes baut sich unter den drei Kreuzen die figurenreiche, aber sehr lockere Komposition auf. In altertümlicher Weise wird ein Hintereinander durch ein Übereinander gegeben. Wo farbig helle Formen sich überschneiden oder vor hellerem Grunde stehen, werden sie sehr energisch und stark konturiert. Auch dadurch entsteht ein merkwürdig linearer, graphischer und unräumlicher Eindruck, der aber durch das satte Blau des Hintergrundes doch wieder atmosphärisch ausgeglichen wird, weil das Blau verschiedene Intensitätsgrade hat und so eine gewisse strahlende Kraft besitzt. Dieses farbig Atmosphärische, das aber die Figuren nicht auflöst, sondern eher verdichtet und verhärtet, lockert die Figurengruppen auf. Es gibt kein Gedränge unter den Kreuzen, in zwei Ellispen sind die Figuren rechts und links angeordnet, zwischen denen die Rückenfigur eines Knechtes mit Lanze am Kreuze Christi vermittelt. Sein nach rechts gewendetes Dreiviertelprofil mit dem rufend geöffneten Mund erinnert in der nachhallenden Wirkung an den Schergen des Stiches der „Kreuztragung“ B. 6.

Auch hier wieder ist die Gesamtanlage in ihrer Stille mehr Salzburgischem verwandt. In Einzelmotiven aber sind beinahe Berührungen mit Niederländischem (vielleicht über Salzburg?) zu spüren. Nicht nur das Aufgelockerte der Figurenmassen, sondern vor allem die Bewegung der Maria Magdalena mit den zu Christus emporgehobenen Armen und ihrer Tracht weisen auf Niederländisches, etwa die Art des Meisters von Flémalle, hin. Ebenso ist die Bewegung der hier gespenstisch hell vom Hintergrund sich abhebenden Hand des Mannes neben der Leiter links beinahe niederländisches Formgut. Sie kommt zwar sehr ähnlich schon auf der „Kreuzigung“ des Konrad Laib von 1449 bei dem Reiter unter dem Kreuz vor, aber gerade hier sind Berührungen mit Niederländischem oder der ersten großen niederländischen Einflußwelle anzunehmen (ist doch der Wahlspruch „als ich chun“ der des Jan van Eyck). Auch das Aufgelockerte und Dünnere der Komposition, die kein Gedränge zu gestalten hat, weist auf niederländischen Einfluß

hin. In der Verbindung dieser latent altertümlicheren und flächigeren Kompositionsart mit farbiger, unräumlicher und ungewisser Tiefe liegt ein Reiz des Bildes. Dem Stil nach, der graphischen Art der aufgehöhten Lichter, der fest silhouettierenden Zeichnung der Figuren, der ornamentalen, kurvierten Gewandsäume bei zunehmender Härte der geradlinig und scharf gebrochenen Falten werden wir die Tafel eng in die Nähe der 1499 datierten Stiche (also etwa B. 4 oder P. 16) zu setzen haben.

Ein weiteres Tafelbild dieser Zeit ist ein „Drachenkampf des hl. Georg“ in der Alten Pinakothek München[148]). Mit geschwungenem Schwert reitet der Heilige auf den Drachen vorn links los, dem die abgebrochene Lanzenspitze im weit geöffneten Maul steckt. Rechts und links rahmen hohe Felsen das Bild, auf dem linken kniet über der Höhle betend die Prinzessin Kleodelinde mit einem Lamm. Nach rückwärts sind zwei schwere große Felsgebilde hintereinander gelagert, durch steile, tiefe Schluchten von den seitlichen Felspartien getrennt, und am Horizont erhebt sich vor Goldgrund die große Burg. Nur ein paar Büsche und Bäume und vorn am Bildrand Gräser und Blüten beleben mit ihren blitzenden, zeichnerisch gehöhten Lichtern die Landschaft. Auch hier wird das Hintereinander der Dinge mehr als ein Übereinander gegeben, wobei Tendenzen zu flächenhafter Ausbreitung sichtbar sind. Vorn der Heilige auf dem Pferd in voller Breite, ein um den Helm geknotetes, breites Band flattert weit aus in der Bildebene. Diesem korrespondiert der Gürtel der Prinzessin, die zwar etwas einwärts kniend gedacht ist, aber deutlich die Tendenz zu flächenhafter Frontalstellung zeigt, auch die abgeplatteten Kuppen der Felsen in der Mitte in starker Aufsicht haben Flächentendenz; dahinter erhebt sich abschließend die Breite der Burg. Alle Tiefe wird durch Beziehungen der Farben ersetzt. Von den dunkelbraunen Felsen des Vordergrundes hebt sich das Weiß des Schimmels und die Stahlfarbe der Rüstung, sowie das bräunliche Rot des Kleides der Prinzessin, deren leuchtend gelbe Ärmel und Haube und das Weiß der Säume ab. Dem Rot des Kleides entspricht das etwas stumpfere Rot des Helmbandes des Ritters. Aus der dunklen Drachenhöhle leuchten rosa Lichter auf. Ihnen entspricht oben das Rosa des linken Teiles der Burg. Von einem bräunlichen Grün des mittleren

Hügels gelangt man über ein helles Braunrot des hinteren Felsens zu dem hellen Grau der Burg. Alles aber wird von einem Goldgrund eingefangen.

In dieser Farbgebung, tonig gebunden, warm und abgestimmt, bei flüssiger, nicht vertreibender Technik mit zeichnerisch aufgesetzten Lichtern spricht sich Mairs Art aus. Erinnert der Heilige an die Handzeichnung des Ritters im Louvre, so ist auch sein Gesichtstyp etwa gleich dem Simson auf B. 2. Ein klein wenig fremder mutet der Gesichtstyp der Prinzessin an. Hier ist von Stichen höchstens die Madonna auf B. 5 vergleichbar. Typisch vor allem auch die Landschaft, deren Ferne durch die kubisch massige Architektur abgeriegelt wird. Gerade die Art dieses Setzens von Kulissen anstelle von Tiefengestaltung, die harten, klotzigen und steil aufeinander getürmten Felsbildungen sind typisch für Mair. Hier aber macht sich die Artverwandtschaft mit Furtmeyr'schen Miniaturen des Missale von 1481 stark geltend. Nicht nur in der Detailbildung der Felsformen, auch in der ganzen Landschaftsanlage, dem Fehlen einer eigentlichen Tiefe und ihrer Ersetzung und Abriegelung durch Kulissen bei hohem Augenpunkt (Perspektive fehlt natürlich) haben wir eine für Mairs Zeit altertümliche Art, die schon in den Furtmeyr'schen Landschaften ausgebildet erscheint, etwa in der „Bergpredigt" des Missale, Band V, fol. 3 v. oder dem „Ölberg", Band II, fol. 89 v.[149]). Dieser Landschaftstypus aber ist deutsch[150]); er entwickelt sich speziell in Oberdeutschland und man kann hier keinesfalls von Berührungen mit den Niederlanden sprechen, deren Landschaft viel weitschweifiger, gedehnter und — mit weiten Perspektiven — tiefräumiger ist. Ob man bei der Figur des hl. Georg an Artverwandtschaft mit Niederländischem — in Frage käme hier Memling — denken darf, erscheint fraglich. Allerdings wird gerade das Thema des hl. Georg von deutschen Malern behandelt, die stärkere Berührung mit Niederländischem zeigen, wie Herlin, oder stärker von der großen Welle niederländischen Einflusses allgemein berührt werden, wie Wolgemuth (Nürnberg, Löffelholzaltar St. Sebald). Zudem ist das Thema des hl. Georg in Deutschland besonders bevorzugt. Es mag aber hier — schon um die stilgeschichtliche Lage des Mair'schen Schaffens zu illustrieren — auf die merkwürdige Artverwandtschaft der Reiterfigur mit der eines kleinen

französischen Tabelbildes der Schule von Amiens um 1480 in Pariser Privatbesitz[151]) (M. H. Haro) hingewiesen werden. In der minutiösen Zeichnung von Reiter, Rüstung und Pferd, dem in der Fläche auswehenden, aber erstarrten und dekorativ wirkenden Gewandstück mit den ornamental gestalteten Linien des Konturs und den ornamental gebrochenen Falten kann man, wenn auch in französisch abgewandelter Redaktion, eine Artverwandtschaft erkennen, die sich nur durch gemeinsame niederländische Quelle erklären läßt und von Memling und dem Memlingkreis herstammen müßte. Auch hierbei ist es nicht notwendig, an direkte Berührung zu denken. Vielmehr hatten wir gesehen, daß schon der Typus der Prinzessin Kleodelinde nicht restlos in Mairs Form- und Typenvorrat aufgeht. Eher erinnert er an den Hausbuchmeister; auch in der Bodengestaltung macht sich eine Verwandtschaft mit dessen Federzeichnung der Prinzessin Kleodelinde (Dresdner Kabinett) geltend[152]). Sieht man sich hierzu im Werk des Hausbuchmeisters um und vergleicht etwa den Stich des „hl. Georg“ (L. 34), so lassen sich auch hier Berührungspunkte finden. Nicht nur im Typus des hl. Georg, der Augenbildung und der Nase, auch in dem aufflatternden, dekorativ in der Fläche verspannten Tuch, den großgebrochenen Falten, sowie der zeichnerisch freien Gestaltung der Figur bei Mair lassen sich Übereinstimmungen erkennen.

Tatsächlich gibt es ja noch mehrere Berührungspunkte zwischen beiden Künstlern. Auf die Verwandtschaft der Komposition von Mairs Stich der „Verkündigung“ P. 14 mit dem Stich des Hausbuchmeisters L. 8 hatten wir eingangs schon hingewiesen. Auch bei späteren Stichen Mairs sind leise Anklänge an den Hausbuchmeister vorhanden. Thematisch verwandt sind sicher die Stiche B. 10 und 11 (man vergleiche für die Paare hierzu p. 15a, 19a, 20a, 23b—24a des Hausbuches nach der Publikation von Bossert und Storck), obwohl hier vieles auf Meckenem verweist. Die in Frage kommenden Stiche Meckenems aber (etwa G. 405—412) sind meist Kopien nach verlorenen Vorlagen des Meisters P. W. von Köln, von dem seinerseits anzunehmen ist, daß er sich in Oberdeutschland aufgehalten hat, wie seine Stiche zum schwäbischen Krieg von 1499 nahelegen[153]). Auch hier werden wir also auf Strömungen verwiesen, die ihren Ursprung letzten Endes in Süd-

westdeutschland und am Oberrhein haben. Daß speziell in dem Kopf des Jünglings auf P. 18 Anklänge an den Hausbuchmeister L. 70 zu finden sind, haben wir schon gesehen. Mehrfach muß man auch nicht unbedingt Berührungen mit den Werken des Hausbuchmeisters selbst annehmen, sondern darf an seine Schule und seinen Kreis denken, etwa an den Meister der Herpin-Handschrift[154]), dessen frisch zupackende Art und Lebendigkeit bei summarischem und ein wenig sorglosen Strich Mair verwandt ist. Merkwürdig und charakteristisch für Mair ist jedoch auch hierbei, daß ihm niemals irgendwelche Entlehnungen nachzuweisen sind. Denn auch die von Hugelshofer[155]) gesehene, „mehr als zufällige" Übereinstimmung der Hauptgruppe von Mairs später noch zu besprechenden Ecce homo-Bild von 1502 in Trient mit dem Ecce homo des linken Flügels vom Kreuzigungsaltar des Hausbuchmeisters im Augustiner Museum in Freiburg i. Br. ist sicher nur eine Übereinstimmung des Kompositionstypus und man darf hier keinesfalls eine nähere Berührung annehmen. Jedenfalls ist diese Übereinstimmung des Kompositionellen nicht größer als bei anderen Tafelbildern mit gleichen, feststehenden religiösen Kompositionstypen. Daß die Geistesrichtung des Hausbuchmeisters in Oberdeutschland sicher starke Einwirkungen gezeitigt hat, ist zweifellos, wie seine Schule und die vielen Werke der Graphik in Schwaben und am Mittelrhein beweisen, die man teilweise sogar ihm selbst hat zuschreiben wollen. Auch seine Graphik oder seine Zeichnungen werden sicher verbreiteter und bekannter gewesen sein, als wir heute nach den seltenen erhaltenen Exemplaren annehmen können, obwohl die diffizile Kaltnadeltechnik eine höhere Druckziffer der Stiche nicht zuließ. So hat über solche Blätter sicher manches seiner Art auf einen so außenseiterhaften und kuriosen Kopf wie Mair eingewirkt. Welche Rolle als Vermittler hierbei der Meister MZ gespielt hat, ist nach dem heutigen Stande der Forschung durchaus nicht sicher.

In diesem Zusammenhang muß auch noch eine Handzeichnung im Berliner Kabinett besprochen werden, die schon der Katalog der Berliner Handzeichnungen, Nr. 1056, als „dem Mair von Landshut verwandt" bezeichnet und die Hugelshofer[156]) dann auch schon Mair zugewiesen hat. Dargestellt ist „Christus auf dem Kreuze sitzend", nachdenklich den Kopf in die rechte Hand des auf

dem Knie aufgestützten Armes legend und den Blick in die Ferne richtend, während die Schergen die Vorbereitung zur Kreuzigung treffen. Dahinter versammelt sich links allerlei Kriegsvolk, meist zu Pferde. Rechts streiten sich die Knechte um den Mantel Christi, in der Mitte stehen schmerzerfüllt Maria, Johannes und Magdalena. Im Hintergrund rechts sieht man eine Stadt, vor der ein Berittener zwei Kriegsknechten begegnet. Sie wird von einem hohen Felsen links mit drei Häusergruppen durch ein sich nach dem Horizont zu verlierendes Gewässer getrennt. Die Zeichnung ist auf grün grundiertem Papier teilweise aquarelliert und im ganzen weiß gehöht. Sie ist sicher als eigenhändiges Werk Mairs anzusprechen. Die Typen der Gesichter, die gelenklosen Hände auch hier, Landschaft und Architektur verweisen sowohl auf seine Graphik (Holzschnitte der Geißelung und des zwölfjährigen Christus im Tempel, B. 2, 3, 6, 9, 10, 13, P. 18), als auch auf seine Handzeichnungen der Passion. Typisch das Abgedämpfte der dramatischen Auffassung oder das Ersetzen einer Raumtiefe durch die nach links aufsteigende vordere Hügelkulisse, die das Fehlen des Mittelgrundes verdeckt und eine Hintereinanderschichtung der Figurengruppen ermöglicht, hinter denen sich die Landschaft hoch hinaufzieht. Auch hier also mehr das altertümliche Übereinander anstelle eines Hintereinanders. Möglicherweise haben wir es hier mit dem Entwurf für ein Tafelbild zu tun, da sich vorn unten zwei allerdings leere, von einem Helm zusammengehaltene Wappen befinden, die auf einen eventuellen Stifter schließen lassen. Das Blatt ist zuerst nur in schwarzer Feder gezeichnet und weiß gehöht worden, oft nur sehr flüchtig und skizzenhaft. Später wurde dann der Felsen mit den drei Häusergruppen links oben und teilweise die Architektur rechts in braunem Ton sehr sorgfältig und liebevoll aquarelliert und nochmals gehöht, eine Tatsache, die gegen eine nochmalige Umsetzung in ein Tafelbild spricht.

Mair erreicht hier eine erstaunliche Freiheit des Striches, der sehr locker und sicher, leicht und bewegt ist. Schon aus diesem Grunde glauben wir das Blatt der späteren Zeit zuweisen zu dürfen, also etwa um oder kurz nach 1499, wodurch es in die Nähe der späten Stiche kommen würde, so des Stiches P. 18, dem es auch in den Typen nahesteht. Hier noch einmal können wir in der

Gesamthaltung der Zeichnung von einer gewissen Art gleich dem mittelalterlichen Hausbuch sprechen. Vor allem Köpfe mit spitziger, dünner Zeichnung der geringelten Haare in kleinen Häkchen und teilweise mit aufgesetzten Kränzen aus dünnen Blattzweigen treten auch beim Hausbuchmeister auf (vgl. Hausbuch p. 18b—19a, 19b—20a). Ebenso kommt die Art der Pferde auch im Hausbuch oder etwa der Herpin-Handschrift vor. Und selbst der Aufbau der Landschaft hat etwas, das an ein Blatt wie p. 35a des Hausbuches anklingt. Nur wird alles doch wieder in einen individuellen Mair'schen Stich umgesetzt, wie auch die Faltengebung der Mariengruppe mit den großen, weich geschwungenen Kurvaturen zeigt. Ob die auf dem rechten Oberschenkel der Rückfigur ganz links stehenden Buchstaben R (?) A sich auf einen Namen (nicht den des Künstlers) beziehen oder nur Verzierung sind (auf Stichen wie z. B. B. 2 öfter vorkommend), ist nicht zu entscheiden. Das seltene Thema der Darstellung scheint aber gerade in Niederbayern bekannter gewesen zu sein, da es sich auch in einer qualitativ sehr minderwertigen Miniatur eines Benediktinercanons aus Weihenstephan[157]) vom Ende des 15. Jahrhunderts in der Bibliothek des erzbischöflichen Klerikalseminars in Freising wiederfindet.

c) Arbeiten der späteren Zeit.

Die letzten Arbeiten Mairs werden bestimmt durch das 1502 datierte Tafelbild in Trient und eine 1504 datierte Handzeichnung in der Albertina.

Für das Trienter Bild im Museo civico, von H. Voß dem Mair von Landshut zugeschrieben[158]) und als solcher publiziert[159]), entstehen durch seine Datierung 1502 allerdings Schwierigkeiten und auch die stilkritische Zuweisung wird durch das Rätsel, das das Bild aufgibt, sehr erschwert, vor allem auch, wenn man das unzweifelhaft Mair zuzuweisende Tafelbild eines hl. Matthäus im Kunsthistorischen Museum in Wien, das sicher zum spätesten gehört, was Mair geschaffen hat, derselben Hand wie das Trienter Bild zuschreibt.

Das Trienter Bild, darstellend eine vielfigurige Ecce homo-Szene, rührt nun in der Architektur sicher von Mair her. Wir

finden hier dieselben Baukastenformen wie auf seinen Stichen, Holzschnitten oder Gemälden, etwa der Freisinger Tafel oder den Tafeln vom Peter-Pauls-Altar. Man hat dabei jedoch darauf verwiesen, daß hier an der Architektur — und zwar recht und links des Torbogens auf der rechten Seite — auffallend früh Renaissance-Medaillons Verwendung finden. Dem gegenüber ist zu bemerken, daß eine Miniatur der „Begegnung an der goldenen Pforte“ eines liber votialis aus Oberaltaich (Niederbayern) schon 1452[160]) an der Pforte — die nach Riehl[161]) durch ihre „Form und den plastischen Schmuck die Bekanntschaft mit oberitalienischer Architektur nahelegt“ — Medaillons mit Reiterfiguren zeigt. Auch die Figuren zeigen zum größten Teil Mairs Typen und Stil. Man vergleiche den Typus und die weichliche, gebrechliche, gelenklose Bildung des Körpers Christi mit dem Holzschnitt der Geißelung oder der Handzeichnung der Kreuzigung in Leipzig, Pilatus mit der Rückfigur des Richters auf demselben Blatt oder mit B. 1, 5, 7. Auch die Typen des Volkes sind im graphischen Werk vorhanden (etwa der „Zwölfjährige Christus im Tempel“ oder B. 9, 10, 11, 2, 1, 6). Der Gewand- und Faltenstil ist der gleiche wie sonst bei Mair: große, langgeschwungene Säume mit S-förmigen Kurven und großen Faltenbrüchen. Nun sehen wir hier, wie sich Mairs Stil verhärtet und verschärft, sodaß die Falten wie in Metall getrieben aussehen und die Saumkurven eine schneidende Schärfe bekommen.

Man hat behauptet, die Mittelgruppe von Christus und Pilatus sei nicht nur zufällig mit der entsprechenden Gruppe auf dem Flügel des Freiburger Augustiner-Altares vom Hausbuchmeister übereinstimmend. Aber hier ist höchstens der Kompositionstyp der Gleiche. Verwandtschaft liegt nicht vor, auch von irgendwelcher stilistischen Artverwandtschaft mit dem Hausbuchmeister ist nichts zu erkennen. Viel eher kann man von der Gruppe der Juden auf der rechten Seite des Bildes in einem allerdings gewagten Vergleich sagen, daß sie irgendwie an Hieronymus Bosch erinnert. Nur wird das frenetisch Grausame, ironisch Beißende und Ätzende, das Spitze und Scharfe des geistreichen und genialen Niederländers hier ins bäurisch Derbe und Brutale umgesetzt. Aber das lautlos Höhnische, die fallende Diagonalbewegung eines sich vorwärts schiebenden Menschenkeiles, nur aufgelockerter und ornamentaler

gebildet, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Ecce homo des Bosch im Städel-Institut in Frankfurt. Man darf hierbei daran erinnern, daß Kießlinger[162]) eine Geistesverwandtschaft Boschs mit dem — gewiß auch geringeren — Gabriel Mäleßkircher deutlich zu machen versucht hat. Beide gehören nach Kießlinger einer Strömung an, die einen Protest gegen die zunehmende Bürgerlichkeit der Malerei darstellt; es ist nicht ausgeschlossen, daß sich hier geistesgeschichtlich Fäden spinnen, die, uns unbekannt, auch formgeschichtlich Zusammenhänge bedeuten.

Ganz aus dem Mair'schen Formgut fällt eine Figur heraus, die sich in der Halle links befindet, links neben der seitlichen Säule des Türpfeilers: eine Figur in langem quergestreiften Mantel mit einem scharfen Profilkopf, Mütze und langem weichen Haar. Diese Figur ist unbedingt italienisch. Nun ist unsere Tafel vorn in der Mitte, auf der Seitenwand der untersten Stufe signiert: „Hieronymus pictor f. trid."[163]) Die Signatur wird jedoch von Voß in ihrer Echtheit aus verschiedenen Gründen (Buchstabenform, Stellung der Signatur) bezweifelt. Dieser Girolamo da Trenta signiert auf einer anderen, allerdings auch fraglichen Inschrift auf der Rückseite einer Madonna mit Heiligen in der Kirche zu Dardine im Nonstale: „Hoc opus fecit fieri (!) Jeronimus pictor de Babenborgensis in Tridenti 1492". Aus dieser schloß man, daß Girolamo da Trenta aus Bamberg stamme, während Braune[164]) an ein heute nicht nachweisbares Babenberg in Tirol denkt, da ein Rittergeschlecht dieses Namens in Bozener Urkunden vorkommt. Sicher aber ist, daß dieser Hiernonymus aus Deutschland stammt und es hat etwas Bestechendes und einen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich, daß Mair sich bei ihm vielleicht aufgehalten habe. Da aber die Tafel stilistisch unbedingt Mairs Hand zeigt, so darf man annehmen, daß Hieronymus von Bamberg jene Profilfigur, die so italienisch anmutet und sicher nicht von Mair herrührt, gemalt hat. Durch diesen Maler könnten auch die bei Mair gelegentlich auftretenden italienischen Kompositionsmotive ihre Erklärung finden, wenn man annimmt, daß Hieronymus sich vielleicht in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts vorübergehend in Deutschland, vielleicht sogar an dem sehr kunstfördernden und in engerer Verbindung mit Italien stehenden Landshuter Fürstenhof aufgehalten habe.

Andererseits könnte natürlich Mair auch in späterer Zeit noch einmal nach Trient gekommen sein. Nur würde dann vielleicht auch heute noch ein stärkerer Niederschlag italienischer Einflüsse in den erhaltenen Werken bemerkbar sein. Vielleicht darf man also vermuten, daß eher Hieronymus bei Mair ein Ecce homo-Bild, das fast vollendet war, vorgefunden hat, diese Figur hineinmalte, als er es mit sich nach Tirol und Italien nahm und das Bild mit seiner Signatur versah. Im Kolorit ist die Tafel sonst durchaus einheitlich, ein warmer brauner Ton mit Rot und Gelb der Gewänder, der sehr fein abgestuften Beleuchtung der Architektur, den Glanzlichtern und der glatten, unvertriebenen, aber flüssigen Maltechnik. Vielleicht hat Mair das Bild kurz vor der Vollendung liegen lassen, sodaß dann das Einsetzen einer weiteren Figur und das Anbringen einer Signatur nicht schwer war. Das Bild ist zwar — und sicher von Mairs Hand — 1502 datiert. Trotzdem man bei der kurzen Zeitspanne von Mairs Schaffen und dem Fehlen einer spürbaren künstlerischen Entwicklung nicht auf einen genaueren Zeitpunkt datieren kann, wäre es sehr gut möglich, das Bild schon zwei Jahre früher entstanden zu denken — stilistisch käme hier eine zeitliche Nachbarschaft zu dem Stich B. 5 in Frage —, wodurch sich der Unterschied zu späteren Werken Mairs besser erklären ließe. Daß aber das Bild nicht vor 1500 entstanden sein kann, lehrt die Verblockung der Figuren und die Verhärtung des Faltenstiles. So gibt das Bild, obwohl es sicher dem Mair von Landshut zuzuweisen ist, eine Menge Rätsel auf, die nicht alle gelöst werden können.

Diese Tafel nahm Voß für Mair auf Grund ihrer Übereinstimmung mit zwei anderen Tafeln in Anspruch, die im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand[165]) hängen und zwei Szenen aus dem Martyrium eines Heiligen darstellen. Auch diese wurden von H. Voß als Werke Mairs erkannt und publiziert[166]). Sie sind allgemein als solche anerkannt worden. Ob es sich hier um den hl. Andreas handelt, wie Hugelshofer[167]) annimmt, ist nicht sicher. Dargestellt ist auf der einen Tafel der Heilige, wie er von Knechten vor ein Götzenbild gezerrt wird und dieses anbeten soll, auf dem anderen wird der Heilige nach dem Kerker geschleppt und dabei mißhandelt. Tatsächlich zeigen die Tafeln in dem starken Vorherrschen der Architektur mit ihren Baukastenformen, den Typen,

der Bewegung, dem Kompositions- und Zeichenstil und der Malweise mit den zeichnerisch aufgesetzten Lichtern ganz evident Mairs Hand. Auch das warme, tonig gebundene Kolorit ist ganz seine Art. Auch hier, wie immer, ist Goldgrund verwendet. Bemerkenswert ist — wie auf dem Trienter Bilde — die zunehmende Verhärtung der Falten, die wirklich wie aus hartem Holz geschnitzt oder aus Blech getrieben aussehen. Auch die Figuren bekommen etwas Schwereres und Blockhafteres und werden — auf der Kerkerszene die Kriegsknechte — etwas sicherer in den Bewegungen. Worauf aber auch der Goldgrund schon hinweist: auch hier wird eine eigentliche Raumtiefe negiert. Die Figuren bewegen sich in einer vorderen Raumschicht, wobei Architekturteile — Pfeiler oder Säulen — als „Repoussoir" sehr geschickt benutzt werden, dahinter niedrige Brüstungsmauern den Mittelgrund verdecken und die Landschaft durch Kulissen von beinahe blockartigen Felsen gestellt und geschichtet wird, stets in starker Aufsicht ohne perspektivische Tiefenführung. Auch hier zeigen die Figuren jene Tendenz des sich Ausbreitens in der Fläche oder besser parallel der Bildebene wie wir sie bei den Stichen sahen, die besonders dekorative und ornamentale Ausgestaltung ermöglicht: so das Gewand des Kriegers im hellen Rock hinter dem Heiligen vor dem Götzenbild, das Helmband des Geharnischten rechts oder das Gewand des Heiligen selbst auf der Kerkerszene. Dabei werden die wenigen Figuren stets sehr locker gruppiert, folgen auch meist versteckt einem dekorativen Zwange. Die Kriegsknechte der Kerkerszene werden in einer flachen Kurve angeordnet, die der zusammenhaltenden Kurve der Mauer dahinter etwa entspricht. Alle Raumwerte sind nur farbig gegeben, sodaß der Blick aus einer vorderen dunklen Zone auf Helligkeiten des Hintergrundes springt. Dadurch entstehen, verbunden mit feiner Abtönung der Beleuchtung und blitzenden Lichtern sehr gute malerische Effekte bei toniger Gebundenheit des Kolorits. Und trotzdem die Figuren teilweise schwerer in der Bewegung geworden sind, haben sie dennoch nicht ihre Tänzerhaftigkeit verloren. Auf dem Bilde der Götzenanbetung haben wir auch den die Treppe herabsteigenden Mann, aber er ist hier entschieden spätgotisch gespreizter, unitalienischer in der Bewegung als auf der Freisinger Tafel. Sehr lebendig und unmittelbar aber wirkt die Rückfigur,

die, auf einer Balustrade der Götzenanbetungsszene vorn rechts unten sitzend, dem Vorgang zusieht. Die Architektur der Kerkerszene ist eine Variante derselben Darstellung auf dem Tafelbild Petrus im Gefängnis des Peter-Paul-Altares von Jan Pollack, die wir ebenfalls Mair zuschreiben konnten. Nur ist sie ruhiger, schwerer, einfacher geworden und auch die Ornamentik zeigt jenen reduzierten, einfachen, aber saftig vollen und schwellenden Charakter, wie er auch auf den späten Stichen auftritt.

Ein letztes spätestes Tafelbild Mairs aber unterscheidet sich von den vorhergehenden Bildern durch die ungleich viel malerischere Gesamthaltung, die alle plastische Form einhüllt und eine räumliche Atmosphäre von eigenartigem Reiz schafft. Es ist ein „hl. Matthäus" in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien[168]). Der Heilige, in langem Mantel und Kappe, steht, ein geöffnetes Buch in den Händen und die verkehrt auf dem Boden aufgesetzte Hellebarde mit dem linken Arm haltend, nach links gewendet in einem Architekturgehäuse von typisch Mair'schen Formen. Bei schwarzem Grunde leuchten nur der Boden, die unteren Teile der Architektur und der rechte Pfeiler rotbraun auf mit gelblich-weißen Glanzlichtern (in zeichnerischer Manier aufgesetzt), gemäß einer einheitlichen, von links kommenden Lichtquelle. Den beiden seitlichen Pfeilern ist je eine dünne Säule vorgesetzt, die kuriose Männchen als Statuenschmuck trägt. Oben vorn und im Hintergrund wird der Raum durch die Stäbe eines Spitzbogens in Eselsrückenform abgeschlossen, die von den typischen saftigen Ornamentranken umsponnen werden, wie sie Mair verwendet. Die Formen der Architektur muß man mehr aus einzelnen Teilen, die in weißlich-gelben Glanzlichtern aufleuchten, erraten, als daß man sie sieht. Nur die Figur des Evangelisten wird voll beleuchtet. Er trägt ein dunkelbraunes Gewand und darüber einen weiten, etwas bräunlichen roten Mantel, beide mit Goldborten verziert. Auf den Faltengraten des Mantels spielen sehr helle, weißlich-rote Lichter, ebenfalls in zeichnerischer Art, oft flüchtig und unsorgfältig aufgesetzt, während hier die Schatten braun, meist auch in zeichnerischen Strichlagen gegeben werden. Auch der Schaft der Hellebarde ist in seinem hellen Braun auf die Farben abgestimmt. Das vollste Licht aber sammelt sich im Inkarnat des Gesichtes, während

der lange weiße, sehr duftig gemalte Bart mit hineinspielenden feinsten rosa, rötlich-braunen und grünlichen Tönen die Reflexe der Farben zeigt. Schon die dunkelbraune Kappe des Heiligen taucht langsam in das Schwarz des Hintergrundes unter.

In dieser sehr feinen farbigen Abstimmung (auch alle Glanzlichter werden auf den Farbton, auf dem sie sitzen, abgestimmt), auf der Grundlage einer rot-braunen Gesamttönung spricht sich ein eminenter Farbensinn aus. Das warme Aufleuchten der Töne vor dunklem Grunde aber schafft eine geheimnisvolle Raumtiefe, zwar begrenzt und beschlossen gedacht und hinter die Figur gesetzt, wie es Mairs Empfinden stets entsprach, aber doch auch Atmosphäre und eine Raumbewegung des Dreidimensionalen schaffend, die nur nicht in das Bild hineinströmt, sondern aus ihr heraus und so die Figur einfängt und umspielt. Unter der malerischen Atmosphäre aber spüren wir zugleich das Voluminöse, Blockhafte der Figuren des späteren Mair hindurch. Die Säume sind nur noch leicht kurviert und die Falten groß und schwer, mit geraden Faltengraten und eckigen Knickungen, in langen Zügen zusammengeschoben und von innen heraus aufgebauscht und gewölbt. Das Gesicht des Heiligen, im Typus etwa dem des Josef auf B. 7 oder dem hintersten der hl. drei Könige auf B. 5 entsprechend, zeigt Mairs Unvermögen individueller oder typischer Charakteristik. Es bleibt als Einzelform leer und ausdruckslos. Hier wird nochmals klar, wie Mair zwar sehr neue, jüngere „Mittel“ verwendet, aber in der Bildauffassung im Grunde doch altertümlich bleibt.

Nach ihrer malerischen Gesamthaltung wird man die Tafel nicht allzunahe an die anderen späten Werke heranzusetzen haben, also etwa an das Jahr 1502. Andererseits aber sind wir nicht berechtigt, Mairs Tätigkeit weit ins 16. Jahrhundert hinein anzusetzen[169]). Da archivalische Notizen fehlen, bleibt als letztes die Datierung einer Handzeichnung der Maria einer Kreuzigung von 1504 in der Albertina, Wien[170]), die wir ebenfalls Mair zusprechen möchten. Sie ist in schwarzer Feder auf braun grundiertem Papier ausgeführt, weiß gehöht und der Hintergrund ist eingeschwärzt. Maria steht mit gefaltet erhobenen Händen nach rechts gewendet vor einer niedrigen Mauer. Ihr Typus entspricht etwa B. 7, 10 (mittleres Paar) oder Willshire II, 377, 5.

Nur die Augenbrauen, sehr lieblos und flüchtig gezeichnet, sind an der Nasenwurzel in die Höhe gezogen, obwohl die Jochbeine gerundet verlaufen. Typisch vor allem die hilflose, ungeschickte Zeichnung der gelenklosen Hände und Unterarme, auch die Art, die Maria vor eine niedrige glatte Mauer, die sich links erhöht und mit einem Dreiviertelstab oben profiliert wird, zu stellen (vgl. hierzu die „hl. Katharina", Stich in Breslau). Die Faltengebung zeigt in den am Boden aufstoßenden Gewandenden noch die kurvierten Saumlinien, im übrigen aber wird sie analog dem Faltenstil der späten Tafelbilder hart und eckig-knittriger, wobei das nach rückwärts flatternde Ende des Tuches wie aus Blech gebildet starr absteht. Hier treten sogar einmal Röhrenfalten auf. Im ganzen aber sehen wir auch hier das Zunehmen des Volumens, die stärkere Massigkeit des Gewandes und die Verhärtung der Faltenschiebung, die von innen aufgetrieben erscheint. Die Zeichnung ist von schwacher Qualität, die weiße Höhung sehr skizzierend und lieblos, mehr angebend als ausführend. Der sicher nur vorbereitende, skizzenhafte Charakter des Blattes läßt endgültige Schlüsse auf den Stil des späten Mair natürlich nicht zu, gibt aber immerhin einige Anhaltspunkte.

Die Betrachtung kann nicht abgeschlossen werden, ohne auf Mairs schon mehrfach angedeutete Tätigkeit als Glasmaler einzugehen. Hatte Buchner[171]) ein Glasgemälde des Hans Wertinger publiziert, das er als unter Einfluß und Übernahme des Formapparates von Mair stehend erklärt, so konnte man sich die Frage vorlegen, ob nicht Mair vielleicht selbst einmal als Glasmaler tätig gewesen sei. Tatsächlich könnte die Glasmalerei in der Technik, wie sie das spätere 15. Jahrhundert ausübt, einen Maler-Stecher im Sinne Mairs gereizt haben, zumal wenn er technisch so viel wie dieser bei seinen farbig behandelten Stichen probierte. Eine Nachforschung ließ nun ein kleines Glasgemälde auffinden, das wir Mair zuschreiben möchten. Es ist eine stehende Maria mit Kind in der Strahlenglorie in der Pfarrkirche in Hofkirchen, B.A. Vilshofen[172]). Die Kopftypen Mariä und des Kindes erinnern auffallend an den unbezeichneten Stich Mairs B. X, 11, 4. Aber auch B. 3, P. 19, B. 5 oder 8 können zum Vergleich herangezogen werden. Vor allem sind auch die seitlichen, aus Ästen gewundenen

Säulen, wie sie bei Mair B. 3 oder P. 19 vorkommen, ganz des Künstlers Art. Die Faltengebung zeigt nicht so deutlich auf den ersten Blick seine Hand, wie wir sie von den Stichen her gewohnt sind. Aber ein Vergleich mit der oben besprochenen, 1504 datierten Handzeichnung einer Maria in der Albertina erweist auch hier Verwandtschaften. Auf den Kapitellen der seitlichen Säulen setzt Rankenornamentik an, die bogenartig das Glasgemälde nach oben abschließt. Obwohl auch dieses Ornament die saftigen und dicken Formen Mairs zeigt, scheint es doch in seiner Prächtigkeit und Üppigkeit für ihn beinahe ungewohnt und zu sehr im Geiste des 16. Jahrhunderts gehalten. Indessen gerade auf einem Stich wie B. 8 von 1499 sahen wir schon die Verwendung einer italienischen Ranke; und die Ornamentik am Bogen des Kerkers auf dem Bild „Petrus im Gefängnis" des Peter-Paul-Altares, die sicher von Mair gemalt ist, ist doch auch verwandt, nur architektonischer gedacht, während Mair auf dem Glasgemälde dem rein dekorativen Charakter viel mehr im Sinne ornamentaler Flächenfüllung nachgehen kann. Greift doch das Ornament sogar auf den roten Grund über. Und es erscheint nicht unmöglich, daß sich hier vielleicht — auch technisch bedingt — ein Einfluß des Hans Wertinger (seit 1491 urkundlich in Landshut genannt) einmal geltend machte. Die farbige Haltung des Glasgemäldes ist einfach: vor goldenem Strahlenkranz auf rotem Grunde steht Maria in rotem Kleid und tiefblauem Mantel. Die Binnenmodellierung ist sehr sparsam und beschränkt sich auf notwendigste Schattenschraffuren.

Da die Kirche nach der Diözesanstatistik ca. 1498 errichtet wurde, ist die Ansetzung des Glasgemäldes um 1500, wie sie das Inventar ausspricht, anzunehmen. Es würde das auch gut zu unserem Versuch einer zeitlichen Gruppierung der Mair'schen Werke passen, da wir stilistische Analogien bei Werken von 1499 und 1504 gefunden haben, wobei das Voluminösere und Massigere, sowie die Knitterung der Falten mehr nach dem zweiten Datum zu weisen.

f) Mair fälschlich zugeschriebene Werke. — Andeutungen über stilistische Zusammenhänge und Parallelen mit der Miniatur.

Es müssen hier noch einige Arbeiten erwähnt werden, die, wie wir glauben, zu Unrecht Mair zugeschrieben worden sind. Hierher gehören zuerst zwei Handzeichnungen, die Hugelshofer[173]) ihm zugewiesen hat. Sie befinden sich beide im Berliner Kabinett unter den Unbekannten und der große Berliner Handzeichnungskatalog bezeichnet die eine, Nr. 4407, als „Vielleicht schwäbisch. Um 1490“, die andere, Nr. 775, als eine „an Qualität geringe Zeichnung, ebenfalls an Mair von Landshut erinnernd“. In beiden Fällen möchten wir der Angabe des Kataloges Recht geben.

Die erste Handzeichnung Nr. 4407, eine stehende „Maria der Verkündigung“[174]), hat im ganzen etwas für Mair zu Subtiles und Elegantes. Auch der dominierende, weich verträumte Gesichtsausdruck ist nicht seine Art. Ebenso kommt eine mehrfach gebrochene Saumlinie wie die des Mantelbausches unter dem rechten Arm oder unter dem rechten Knie der Maria bei Mair nicht vor. Auch das Hervortreten des rechten Knies, das ein ruhiges Sprechen der glatten Gewandfläche bewirkt, die flache Ausbiegung der Silhouette und ihre allmähliche Einschnürung nach unten, aufstoßend auf die knittrigen, am Boden liegenden Gewandenden, die langen, vom linken Unterarm, der das Mantelende hält, nach unten laufenden dünnen Falten in durchgehenden geraden Zügen, die auf dieser Seite das Gegengewicht gegen die Ausbiegung des rechten Knies und die gespannte Mantelpartie bilden, all das ist nicht Mairs Stil. Ebenso ist der Strich der Feder zu bedächtig und dünn. Die Schraffierung ist fast nur in Parallelen mit weiten Abständen gegeben und ohne Abstufung der Stärkegrade. Dies aber sind Momente, die, wie die teilweise violette Lavierung und die spärliche, sehr gleichmäßig schwache und nicht modellierende, sondern nur Lichter angebende Weißhöhung, nicht auf Mairs Hand weisen.

Die zweite dieser Handzeichnungen, Nr. 775, stellt einen „Tod der Maria“[175]) dar. Schon der erste Blick läßt den Eindruck aufkommen, daß es sich hier keinesfalls um ein Blatt von Mair handeln kann. Denn die farbige Behandlung, die auf grün grundiertem

Papier die Zeichnung mit giftigen gelben, rosa und weißen Farben höht, erweist, daß der Schöpfer nicht den feiner ausgebildeten Farbensinn hatte, den Mair sicher besaß. So ist der farbige Eindruck fast abstoßend, selbst wenn man berücksichtigt, daß die Zeichnung nicht in allen Teilen vollendet ist. Und auch diese hat etwas Mühseliges und Dünnes. Gewiß sind in den Typen und im Faltenstil Anklänge an Mair zu finden, aber sie gehen nicht weiter, als gleiche Landschaft, gleicher Stamm und gleiche Zeit Ähnlichkeiten hervorrufen. Vielleicht dürfen wir hier sogar einen Einfluß Mairs annehmen. Aber bei genauerem Zusehen ist doch der Faltenstil anders, unbeholfener, hilfloser und mühseliger. In gehäufter Schiebung, die unruhig wirkt, werden schlaffe, mehr röhrenartige Falten gebildet und auch die geschwungenen Säume haben etwas Zittriges und sind oft geknickt. Dazu ist auch die Komposition nicht in Mairs Art, die Figurenmasse zu gedrängt, die Fläche zu gefüllt und der obere Abschluß mit der bogenförmigen Reihung des Engelchores um Christus in einer strengen Symmetrie und das darüber befindliche Maßwerk sind auch keinesfalls von Mair. Mit dem Katalog dürfen wir sagen, daß die Zeichnung zwar an Mair erinnert, aber nicht von ihm stammt. Jedenfalls steht sie Mair nur genau so weit nahe, als etwa den Tafeln des „Todes Mariä“ und der „Geburt Christi“ in der Wallfahrtskirche St. Anna, B.A. Pfarrkirchen, vom Ende des 15. Jahrhunderts[176]).

Auf eine Handzeichnung im Berliner Kabinett, darstellend ein Liebespaar und einen Narren in Landschaft, braucht nicht näher eingegangen zu werden. Sie ist auf der linken Seite mit ganz anderer Tinte offenbar von späterer Hand bezeichnet Mair und
1499
trägt rechts in roter Schrift die Buchstaben HH als Monogramm. Stilistisch hat die Zeichnung mit Mair nicht das Geringste zu tun. Sie ist, wie auch der Berliner Handzeichnungskatalog unter Nr. 2672 vermutet, sicher eine Kopie nach einer deutschen Zeichnung des späten 15. Jahrhunderts und von späterer (Besitzer-?) Hand signiert worden.

Zu diesen Zeichnungen kommt noch ein großer Altarflügel, den man Mair hat zuschreiben wollen[177]). Hier stehen vor einer Landschaft 6 Apostel in zwei Reihen. Die Tafel befand sich früher in

der Sammlung Wedewer, Wiesbaden[178]) und wird im Auktionskatalog bei Versteigerung der Sammlung 1913 als „Schwäbische Schule, um 1450“ bezeichnet. Wir müssen auch hier der Lokalisierung durch den Katalog recht geben, wenn wir auch das Bild später ansetzen möchten. Jedenfalls zeigt die Tafel nicht das Geringste von der Art Mairs, die Landschaft ist absolut schwäbisch und bei Mair undenkbar, die Falten viel zu röhrenartig, kleinknittrig und weichlich, die Säume klein gewellt. Auch die Typen sind flau und ohne nähere Beziehung zu Mair. Ebenso fehlen die für Mair so charakteristischen gelenklosen Hände.

Es bleibt nun nur noch übrig, ein kurzes Wort über die Vermutung zu sagen, Mairs Art habe sich aus der Miniatur heraus entwickelt.

Mit der Erfindung des Druckens von Holzstöcken und des Buchdruckes mit beweglichen Lettern läßt die Ausübung des Illuminierns nach, um schließlich ganz aufzuhören. Vor allem aber in Bayern bleibt die Miniatur noch das ganze 15. Jahrhundert hindurch sehr rege. In dieser Kleinkunst wagen sich eine Menge von Darstellungselementen hervor, die erst später in die große Tafelmalerei aufgenommen werden. Hier finden sich die Wurzeln der Landschaftsmalerei, die im späteren Donaustil eine so wunderbare Blüte erleben sollte. Dieser Donaustil aber bevorzugt das kleine Bildformat. Atmosphäre und farbige Feinheit waren in der intimen Wirkung der kleinen profanen Tafeln besser zur Geltung zu bringen.

Durch die farbige Behandlung seiner Stiche, die gegenüber dem gleichzeitigen Kupferstich doch vielfach so ungraphisch anmuten, versucht Mair von Landshut Bildwirkungen zu erreichen. Denn sind die Stiche technisch eine Vorstufe zum Helldunkel-Druck, der Platten verschiedener Farben für einen Druck verwendet, so sind sie in ihrer farbigen Behandlung mit Wiedergabe von atmophärischen Stimmungen (vgl. das Frankfurter Exemplar von B. 3) doch eine Art von Miniatur oder kleinstem Bild, nur mit der Möglichkeit, wenigstens die Komposition zu vervielfältigen. Auch in den Archivalien vom Ende des 15. Jahrhunderts wechseln die Ausdrücke von Briefmalern, Briefdruckern, Aufdruckern, Briefmachern

(allerdings auch Illuminist) sehr oft und werden verschieden angewandt, je nach den Zunftordnungen und Stadtvorschriften für Holzschneider, Formschneider, Miniatoren, Drucker kleiner Bilder und Traktätchen und für Leute, die Holzschnitte kolorierten.

Da also der Charakter von Mairs farbig behandelten Stichen eine Mittelstellung zwischen der Miniatur und dem sog. Clair-obscur einnimmt, andererseits auch seine Tafelbilder einen intim wirkenden Charakter besitzen, so müssen sich auch unter den Miniaturen vom Ende des 15. Jahrhunderts Werke befinden, die Ansatzpunkte für Mairs Art und Stil aufweisen. Über Mairs Zusammenhänge mit Furtmeyr haben wir früher schon gesprochen.

Hierher gehört vor allem ein Antiphonar des Georg Dachauer, Landshut 1487, das sich heute in der Universitätsbibliothek München befindet[179]). Im II. Band dieses Antiphonars sehen wir auf fol. 4 r. eine Auferstehung Christi. Auffallend erinnert hier die Morgenstimmung an das Frankfurter Exemplar von Mairs Stich B. 3 mit der Wiedergabe der Dämmerung. Das Kolorit ist zwar heller, aber die Kühle vor aufgehender Sonne ist sehr fein wiedergegeben. Die maigrüne Farbe der Wiese wird durch das Licht an der Mauer der Stadt reflektiert, auch am Horizont liegt im Himmel ein grünlichgelber Widerschein. Nur das stumpfe Rot des Mantels Christi und das leuchtende Goldgelb der Gewänder der Wächter sind kräftige Lokalfarben. Zeigt auf dieser Miniatur die Architektur auch etwas schon mehr Baukastenartiges in ihrem blockhaften, zusammengesetzten Charakter, so sind es in anderen Miniaturen die Landschaften, die sehr viel Ähnlichkeit mit den Mair'schen haben. Man vergleiche hier etwa den „Abschied der Apostel" Band I, fol. 2 r. und „Gottvater, dem König David erscheinend" Band V, fol. 2 r. Die Tiefengewinnung durch Kulissenstellung, die Formen der Felsen und Büsche kehren später auch bei Mair wieder. Auf der letztgenannten Miniatur, wie auf einer Darstellung des „Pfingstfestes" Band II, fol. 80 r. sehen wir aber auch die langgezogenen kurvierten Säume mit den S-förmigen Schwingungen, ja die sehr feine Miniatur des Pfingstfestes zeigt sogar Ähnlichkeit der Typen. Die Schlußnote am Ende des I. Bandes besagt: „Anno Domini. 1487. In vigi Natiuitatis gl'ose uginis Marie completa est pars hyemalis huius antiphonarii sub reverendo patre Johanne Kaufmann

priore conventus landshutii ordinis praedicatorum per Georgium Dachawer modistam (?) ibidem.“ Die Handschrift ist also in Landshut entstanden. Riehl[180]) nimmt von Dachauer allerdings an, daß er von Geburt Oberbayer sei, aber er ist sicher in Landshut tätig gewesen, wie obige Schlußnote besagt und es konnte sehr gut möglich sein, daß Mair Miniaturen seiner Hand gekannt hat.

Eine zweite Handschrift, die stilistische Ähnlichkeit ihrer Miniaturen mit Mair aufweist, aber von sehr geringer Qualität ist, erwähnten wir schon einmal, weil eine der Miniaturen die ikonographisch seltene Darstellung des „Christus auf dem Kreuze sitzend“ zeigt. Es ist ein Benediktinercanon aus Weihenstephan vom Ende des 15. Jahrhunderts[181]). Nur die zwei Randleistenbilder, ein Christus auf dem Kreuz sitzend und eine Beweinung Christi (die drei Initialbilder sind noch schlechter und sicher von anderer Hand), kommen hier in Betracht. Obwohl die Landschaft viel gedehnter und flacher ist, erinnern doch die Buschformen an Ähnliches bei Mair. Hauptsächlich aber finden wir hier bei den drei Frauen der Beweinung dieselben großgeschwungenen Faltenkurven mit den S-förmigen Schwingungen und ornamentalen Wellenbewegungen.

Diese zweite, qualitativ minderwertige Handschrift wird natürlich nur als Stilparallele resp. Vorstufe aufgeführt. Was jedoch das Antiphonar von 1487 des Georg Dachauer betrifft, so ist es nicht ausgeschlossen, daß Mair davon Anregungen erfahren hat.

Mairs Art und Wesen, seine Tätigkeit, wie sie uns seine Werke erscheinen lassen, verführen zu der Vermutung, daß wir es hier mit einer Art von Autodiktaten zu tun haben. Der seltsame Charakter dieses bald kuriosen Kauzes, bald naiven Malers, mit seinem farbempfindlichen Sinn für Stimmung und Atmosphäre, steht zwischen Generationen, in denen sich der Kampf einer untergehenden großen mit einer neu anbrechenden Epoche abspielt. In dieser Auseinandersetzung droht Mair als einer, der innerlich noch ganz dem Alten angehört, vollkommen zu verschwinden. Aber die seltsame Mischung von innerlich Altem mit neueren Mitteln, so einem Farbensinn, der schon auf Kommendes weist, berechtigt dazu, auch ihm seinen Platz in der Geschichte anzuweisen.

Kurzes Verzeichnis der Werke des Mair von Landshut

A. Die Kupferstiche.

Vorbemerkung: Dieses Verzeichnis soll keinen kritischen Oeuvre-Katalog darstellen, sondern nur kurz die Stiche verzeichnen und einige hauptsächlichste Angaben machen. Ebenso werden nur die wichtigsten Exemplare in den größeren Sammlungen aufgezählt.

Ein großes wissenschaftlich-kritisches Gesamtverzeichnis mit Bildbeschreibung, Angabe aller Literatur und allen erhaltenen Exemplaren der einzelnen Stiche wird im VIII. Bande des Kritischen Kataloges des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert von Max Lehrs erscheinen.

Abkürzung: R.Kw. = Repertorium für Kunstwissenschaft.

1 **David und Goliath.**
B. VI p. 362 Nr. 1.
236 : 159 mm Einf.
Signiert: MAIR.
Undatiert.
Wien, Einf. zum Teil abgeschnitten. Unicum.
Publ. d. Intern. Chalkogr.Ges. 1888 Nr. 7.

2 **Simson, die Stadttore von Gaza tragend.**
B. VI p. 363 Nr. 2.
249 : 155 mm Einf.
252 : 158 mm Pl.
Signiert: MAIR.
Undatiert.
Berlin; Dresden; Hamburg; London; Wien; Wolfegg.
Lehrs, R.Kw. XI, 1888, p. 58 Nr. 89.

3 **Simson und Dalila.**
B. VI p. 363 Nr. 3 = P. II p. 157 Nr. 3.
227 : 170 mm Einf.
232 : 175 mm Pl.
W: Gr. Ochsenkopf mit Schlange am Kreuz (Frankfurt).
Signiert: MAIR.
Undatiert.
Berlin, 2 Exemplare, 1) ohne farbige Behandlung, 2) grün grundiert; Frankfurt a. M., grün grundiert, gelb und weiß ge-

höht, Himmel blau und orange; London, hellgrün grundiert; Wien, braun grundiert, weiß und gelb gehöht.
Lehrs, R.Kw. XIV, 1891, p. 393 Nr. 153.

4 **Verkündigung.**
P. II p. 158 Nr. 14.
169 : 110 mm Einf.
170 : 111 mm Pl.
W: Wappen von Landshut.

Gotha. Unicum.
Lehrs, R.Kw. XVII, 1894, p. 191 Nr. 105.

5 **Geburt Christi.**
B. VI p. 364 Nr. 4 = P. II p. 157 Nr. 4.
200 : 136 mm Einf.
203 : 139 mm Pl.
Signiert: MAIR.
Datiert: 1499.

Berlin; Dresden; Frankfurt a. M.; London; München; Nürnberg; Paris, Bibl. Nat., bräunlicher Grund, weiß gehöht; Wien; Kunsthandel, Leipzig, Boerner. Kat. CLXII, 1929, Nr. 427. Grün grundiert, weiß und gelb gehöht.
Lehrs, R.Kw. XIV, 1891, p. 393 Nr. 154.

5a **Geburt Christi.** Gegenseitige Kupferstichkopie des XVI. Jahrh.
Lehrs, Rep. f. Kunstwissenschaft XI, p. 58.
197 : 132 mm Einf.

Berlin; London; Wolfegg, Schloß, Slg. des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, 2 Exemplare.
W: Augsburger Wappen mit angehängtem A (Wolfegg).

6 **Anbetung der hl. drei Könige.**
B. VI p. 364 Nr. 5 = P. II p. 158 Nr. 15 = P. III p. 500 Nr. 260 (Fragment).
115 : 174 mm Einf.
120 : 180 mm Bl.

Brüssel, Bibl. royale, stark verschnitten, 107 : 166 mm Bl. London; Wien, Einf. abgeschnitten.
(Passavant beschreibt im II. Band den Stich, ohne zu bemerken, daß dieser schon von Bartsch als Nr. 5 aufgeführt ist. Im III. Band zählt er das stark beschnittene Exemplar dieses Stiches in Brüssel, dem die Signatur fehlt, nochmals unter den Anonymen auf.)
Lehrs, R.Kw. XV, 1892, p. 487 Nr. 94.

7 **Die hl. Familie mit zwei Engeln.**
B. VI p. 365 Nr. 7.
200 : 140 mm äußere Einf.
Signiert: MAIR.
Datiert: 1499.

Gotha; Wien (stark beschnitten).
Lehrs, R.Kw. XVII, 1894, p. 191 Nr. 102.

8 **Kreuztragung.**
B. VI p. 365 Nr. 6.
115 : 72 mm Einf.
W: Hohe Krone.
Etat I: ohne Datierung.
Etat II: Von späterem Besitzer der Platte die Jahreszahl 1506 eingestochen.
Signiert: MAIR.

Erlangen I; Wien II.
Lehrs, R.Kw. XI, 1888, p. 235 Nr. 12.

9 **Maria mit dem Kind und einem Engel.**
Willshire, W. H.: A descriptive Catalogue of early Prints in the British Museum. German and Flemish Schools. vol. II, p. 377 Nr. 5 (London 1883).
167 : 107 mm Einf.
171 : 111 mm Bl.
Signiert: MAIR.
Undatiert.

London, lichtgrün grundiertes Papier, Unicum.

10 **Maria in Halbfigur auf der von zwei Engeln getragenen Mondsichel.**
B. X p. 11 Nr. 4 = P. II p. 224 Nr. 97.
96 : 66 mm Bl.
Unbezeichnet.
Undatiert.

Wien, beschnitten, braun grundiertes Papier. Unicum.
Lehrs, Chronik für vervielfältigende Kunst IV, 1891, p. 33 ff.

10a **Gleichzeitige Holzschnittkopie.**
Schreiber 1106.
Kristeller, Holzschnitte im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Zweite Reihe. Berlin 1915. XXI. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft Nr. 113 und Tafel LVI.
77 : 57 mm innere Einf.
85 : 65 mm Rahmen.

Berlin, koloriert rosa, grün, gelb, rot, Grund blau, Borden, Nimben und Rahmen Gold. Ehemals eingeklebt in den vorderen Deckel eines kleinen lateinischen Brevieres o. O. u. J.: S. Bernardus, Septem psalmi illibatae christi parae virg. Mariae.

11 **Hl. Anna selbdritt.**

B. VI p. 366 Nr. 8 = P. II p. 156.
238 : 168 mm Einf.
241 : 170 mm Pl.
W: K im Kreise (Gotha).
Signiert: MAIR, hierzu auf den Basen zweier Säulen je ein: W
Datiert: 1499.

Berlin; Dresden; Gotha; London; München; Wien, 2 Exemplare.

Lehrs, R. Kw. XVII, 1894, p. 191 Nr. 103.
Prints in the British Museum. Part. III, German Prints, 1884, Pl. 20.

12 **Hl. Katharina.**

Lehrs, Jahrbuch d. preuß. Kunstslg. III 1882 p. 216.
131 : 84 mm Einf.
Signiert: MAIR.
Undatiert.

Breslau, Schles. Mus. d. bild. Künste. Lichtbraune Grundierung, weiß gehöht.

Lehrs, R.Kw. XVI, 1893, p. 320 Nr. 38.

13 **Der Erbstreit der Königssöhne.**

B. VI p. 367 Nr. 9 = P. II p. 157 Nr. 9.
(Von Bartsch genannt: Martyrium des hl. Sebastian.)
159 : 250 mm Einf.
163 : 254 mm Pl.
W: Wappen mit Salzkufen.
Signiert: MAIR.
Undatiert.

Berlin; Dresden; London; München.

(Benennung des Blattes nach Gesta Romanorum Kap. 45. Vergl. Sotzmann, Deutsches Kunstblatt 1851 p. 294.)

14 **Die Todesstunde.**

B. VI p. 368 Nr. 10.
241 : 344 mm Einf.
244 : 347 mm Pl.
W: Wappen mit Salzkufen (Dresden), Gr. Ochsenkopf mit breiter Stange, Krone und Blume (Coburg).

Signiert: MAIR.
Datiert: 1499.

Berlin; Coburg; Dresden; Hamburg; London, 2 Exemplare, 1) Fragment, rechte Hälfte des Stiches, 2) ganzes Exemplar, erworben 1925 als Duplikat der Arlbertina; Stuttgart; Wien.

15 **Das Frauenhaus.**
B. VI p. 369 Nr. 11.
(Von Bartsch genannt: „La banderole présentée“.)
269 : 373 mm Pl.
W: Gr. Ochsenkopf mit Schlange am Kreuz (Dresden).
Signiert: MAIR.
Datiert: 1499 (ein zweites Mal in Spiegelschrift).

Dresden; Wien.

16 **Der Balkon.**
B. VI p 370 Nr. 12.
381 : 270 mm Einf.
: 279 mm Pl.
Signiert: MAIR.
Undatiert.

London; Wien.

17 **Die Begrüßung an der Haustür.**
B. VI p. 370 (pièce deuteuse) = P. II p. 157 Nr. 13.
227 : 168 mm Einf.
W: Großer Ochsenkopf mit Schlange am Kreuz.
Signiert: MAIR.
Undatiert. (Das Exemplar des Louvre zeigt in Höhung die aufgesetzte Jahreszahl 1499.)

Paris, Louvre, auf hellbraunem Papier weiß, gelb, rot gehöht, Hintergrund geschwärzt, aufgesetzte Jahreszahl 1499; Paris, Slg. Rothschild, violettrot grundiertes Papier; Paris, Ecole des Beaux-Arts, grundiertes Papier, aus der Slg. Jean Masson.
Lehrs, R.Kw. XVI, 1893, p. 338 Nr. 1.

17a **Gleichzeitige Kupferstichkopie.**
B. VI p. 370.
(Nach Lehrs, Rep. f. Kunstw. XII p. 33: „Die betrügliche Kopie. Man erkennt dieselbe am leichtesten daran, daß die rechte Vertikallinie der Namenstafel die Einfassung unten nicht überschreitet, während dies im Original der Fall ist. Dasselbe gilt von der rechten Grenzlinie des dunklen Quaders unter dem Hinterfuß des Hundes. Diese reicht in der Copie

nur bis zur Einfassung, im Original geht sie darüber hinaus.")

226 : 167 mm Einf.
241 : 190 mm Pl.
Signiert: MAIR. (!)
Undatiert.

Berlin, Brüssel, Darmstadt, Dresden, Frankfurt, St. Gallen, Gotha, Hamburg, Hannover, London, Maihingen, München, Paris (Bibl. d. l'Ec. d. B.A.), Stuttgart, Wien, Albertina, K. K. Akademie, K. K. österr. Mus. f. Kunst u. Industrie.

Lehrs, R.Kw. XII, 1889, p. 33 Nr. 54; 340 Nr. 106; 349 Nr. 9.
XIII, 1890, p. 44 Nr. 21; p. 48 Nr. 35.
XIV, 1891, p. 393 Nr. 155.
XV, 1892, p. 487 Nr. 95.
XVI, 1893, p. 30. Nr. 15; 313 Nr. 16; 343 Nr. 5.
XVII, 1894, p. 191 Nr. 104.

17b **Gleichzeitige Holzschnittkopie des Hans Wurm.**

Nagler, Monogr. I, 429, III, 1693, IV, 1586.
Lehrs, Rep. f. Kunstw. XVI, 338.
Singer, Slg. Lanna, Prag, Das Kupferstichkabinett. Wissenschaftl. Verzeichnis, Prag 1895, Bd. I p. 3 Nr. 2.
Dodgson, Catalogue . . . II p. 264 Nr. 1.
226 : 162 mm.
W: Hohe Krone.
Signiert: HANS WURM.
Undatiert.

London, mit brauner Deckfarbe grundiert, weiß gehöht. (1909 aus Slg. Lanna, 1876 aus Slg. von Liphart, von R. Weigel, Kunstlagerkatalog Nr. 9453.)

17c **Kopie in Federzeichnung.**

Lehrs, Rep. f. Kunstwissenschaft XVI, 338.

Berlin, aus Slg. von Nagler.

18 **Ein betender Mann.**

P. II p. 158 Nr. 16.
229 : 157 mm Einf.
: 161 mm Pl.
Signiert: MAIR.
Datiert: 1499.

Dresden; Gotha; Wien.

Lehrs, R.Kw. XVII, 1894 p. 191 Nr. 106.

9*

19 **Ein junger und ein alter Mann.**
P. II p. 158 Nr. 17.
71 : 117 mm Einf.
Signiert: MAIR.
Datiert: 1499.

Berlin, gelb und weiß gehöht; Dresden, gelb gehöht.

20 **Eine junge Frau und ein Jüngling.**
P. II p. 158 Nr. 18.
84 : 131 mm Einf.
86 : 136 mm Bl.
Signiert: MAIR.
Undatiert.

London. Unicum.
Prints in the British Museum. New Series Part II: Early German and Flemish Prints. 1889 Plate XXII.

21 **Frau, ein Wappen haltend.**
P. II p. 159 Nr. 19.
233 : 160 mm Einf.
: 165 mm Pl.
Signiert: MAIR.
Undatiert.

Berlin.

22 **Zwei Männer im Gespräch.**
Wessely, Suppl. 26, 2. (Hier genannt „Ein Ritter aus dem Schlosse kommend, rechts ein Landsknecht".)
138 : 91 mm Einf.
Signiert: MAIR.
Undatiert.

Paris, Slg. von Rothschild, 1873 aus Slg. Durazzo.

B. Die Holzschnitte.

1 **Der zwölfjährige Christus im Tempel.**
Dodgson, Catalogue . . . I p. 149 Nr. A 143.
276 : 172 mm Einf.
Signiert: MAIR.
Datiert: 1499 (in Spiegelschrift).

London, hellgrün grundiertes Papier, aus Slg. Durazzo 1873.
Paris, Bibl. Nat., blaugrün grundiertes Papier, weiß gehöht.

2 **Geißelung Christi.**
Dodgson, Catalogue . . . I p. 149 Nr. A 144.
271 : 188 mm Einf.
Signiert: MAIR.
Undatiert.
London, leicht grün grundiert, aus Slg. Durazzo 1873. Unicum.

3 **Hl. Barbara.**
Dodgson, Catalogue . . . I p. 149 Nr. A 145.
222 : 139 mm Einf.
Signiert: MAIR.
Datiert: 1499.
London, aus Slg. Durazzo 1873. Unicum.

C. Die Handzeichnungen.

Abkürzung: Hugelshofer = Walter Hugelshofer, Zum Werke des Mair von Landshut, in: Buchner-Feuchtmeyr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst Bd. I, Augsburg 1924.

1 **Der Weltheiland.**
Pinsel in Weiß auf schwarz grundiertem Papier.
250 : 160 mm.
Signiert: MAIR.
Albertina — Publ. Nr. 146.
Wien, Albertina, Inv. Nr. 4847.

2 **Darstellung im Tempel.**
Feder in schwarz auf blau, weiß gehöht.
205 : 150 mm.
Privatbesitz (Sigmaringen).
Hugelshofer p. 114 u. Abb. 79.

3 **Ecce homo.**
Feder in schwarz auf hellbraun, weiß gehöht und rötlich angelegtes Inkarnat.
300 : 210 mm.
Passavant II p. 156.
Willshire II p. 374.
München, Graph. Sammlung, 1806 von Kunsthändler Hertel in Augsburg.
W. Schmidt, Lief. II Bl. 22.
Hugelshofer p. 118.

4—6 Drei Blätter einer Passionsfolge.

4 **Entkleidung Christi.**

Feder in Schwarz auf blaugrau grundiertem Papier, weiß gehöht.
150 : 103 mm.
Zur Übertragung durchstochen.
Katalog der Berliner Handzeichnungen Nr. 1052.

Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett.
Hugelshofer p. 114 u. Abb. 81.

5 **Dornenkrönung.**

Feder in Schwarz auf bläulichem Grund, weiß gehöht.
141 : 100 mm.

Leipzig, Kupferstichkabinett.
Hugelshofer p. 114 u. Abb. 82.

6 **Kreuzigung.**

Feder in Schwarz auf blau getöntem Papier, weiß gehöht.
145 : 103 mm.
Zur Übertragung teilweise durchstochen.

Leipzig, Kupferstichkabinett.
Hugelshofer p. 114 u. Abb. 83.

7 **Christus auf dem Kreuze sitzend.**

Feder in Schwarz auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht und teilweise aquarelliert.
275 : 200 mm.
Katalog der Berliner Handzeichnungen Nr. 1056 und Abb. Tafel 128.

Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett.
Hugelshofer p. 118.

8 **Maria von einer Kreuzigung.**

Feder in Schwarz, auf bräunlich grundiertem Papier, weiß gehöht, Hintergrund schwarz.
197 : 119 mm.
Datiert: 1504.
Albertina — Publ. Nr. 805.

Wien, Albertina, Inv. Nr. 3052.

9 **Madonna im Ährenkleide.**

Feder in Braun.
122 : 81 mm Einf.
137 : 94 mm Bl.
Signiert: MAIR.
Bruckmann — Faks. Nr. 101.

München, Graph. Sammlung, 1887 aus der Staatsbibl., ehem. eingeklebt in Codex aus Ebersberg. Clm. 6030.
W. Schmidt, Lief. VIII, Bl. 143.

10 **Apostel Simon Zelotes.**
Feder in Schwarz auf grünlich grundiertem Papier, weiß gehöht.
192 : 147 mm.
Datiert: 1496.

Moskau, Museum d. bild. Künste (aus Slg. Penski).
Sidorow, A. A.: Old Master Drawings. Vol. II Nr. 7, Dezember 1927, Pl. 47.

11 **Ritter mit Fahne.**
Feder in Schwarz auf grauem Papier, weiß gehöht.
197 : 118 mm.
Rechts unten signiert: M.

Paris, Louvre Inv. Nr. 18846. Erworben 1806 aus Slg. Baldinucci (hier t. I fol. 62 mit Vermerk in alter Schrift auf der Rückseite: Andrea Mantegna (!).)
Hugelshofer p. 114 u. Abb. 80.

12 **Schreitender Mann mit Stab und Buch.**
Feder in Schwarz auf dunklem Grund, weiß gehöht.
180 : 88 mm.

Venedig, Akademie Nr. 468.
Hugelshofer p. 113 u. Abb. 78.

13 **Studienblatt mit profanen, allegorischen und Architekturdarstellungen.**
Vorderseite links: Zwei Männer im Gespräch, der eine mit Schwert. Datiert 1496; rechts: Blick in eine gewölbte Halle. Datiert: 1495 (1493?).
Rückseite links: Zwei Männer in grotesken Tanzstellungen. Datiert 1496; rechts: Allegorische Frauenfigur.
Feder in Schwarz auf grau getöntem Papier, weiß gehöht.
140 : 220 mm.
Datiert: 1495 und 1496.

Oxford, Bodleian Library. Eingefügt in ein Exemplar der Apokalypse (Bodleian, Auct. M.iii. 15, Schreiber, Ed. IV, deutsche Ausgabe mit zwischengeschaltetem deutschen Text.)
Hind, A. M., in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, p. 30 ff. u. Abb. 1 u. 2.

D. Die Gemälde.

Vorbemerkung: Unberücksichtigt mußte hier zuerst eine Tafel bleiben, die, dem Verfasser nach Photographie bekannt, laut Anordnung des jetzigen unbekannten Besitzers in keiner Weise erwähnt werden darf. Sodann sind zwei Tafeln im Berliner Kunsthandel seit Monaten in der Restauration und daher ebenfalls unzugänglich. Die kleine Tafel mit

der Kreuztragung — anscheinend zu den Frankfurter Tafeln gehörig — ist seit 1922 verschollen. Während der Drucklegung vorliegender Arbeit kam noch eine Nachricht vom Auftauchen eines Tafelbildes im Berliner Kunsthandel, das aber ebenfalls nicht mehr aufgenommen werden konnte.

1 **Entkleidung Christi.**
Auf modernes Eichenholz übertragen.
0,166 : 0,123 m.
Goldgrund.
Frankfurt a. M., Privatbesitz.
(Literatur: 2. Veröffentlichung des Staedel'schen Kunstinstitutes, herausgegeben von Georg Swarzenski: Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei aus Privatbesitz. Sommer 1925 Nr. 118 (als „Landshuter Schule um 1490") und Abb. Tafel XLIV.)

2 **Hl. Margaretha und hl. Dionys.**
Rückseite zu voriger Nr. 1.
Auf modernes Eichenholz übertragen.
0,166 : 0,123 m.
Goldgrund.
Frankfurt a. M., Privatbesitz.

3 **Passionsszenen (Fußwaschung, Abendmahl, Oelberg, die Schächer).**
Tafelbild in Giebelfeldform.
2,60 : 3,80 m.
Goldgrund.
Datiert: 1495.
Stifter: Domkustos Tristram von Russberg.
Predella: 5 Felder, Feld 1 und 5: Architektur mit fahnenhaltendem Löwen; Feld 3: Steinwappen in Maßwerk; Feld 2: Maria der Verkündigung; Feld 4: Engel der Verkündigung.
Freising, Dom, Sakristei.
Literatur: Sighart, Der Dom zu Freising. Landshut 1852 p. 79.
„ , Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855 p. 217.
„ , Von München nach Landshut. Ein Eisenbahnbüchlein. Landshut 1859 p. 59.
Buchheit, Landshuter Tafelgemälde des XV. Jahrhunderts und der Landshuter Maler Hans Wertinger, genannt Schwabmaler. Leipzig 1907 p. 19—22.
Mitterwieser, Der Dom zu Freising und sein Zubehör zu Ausgang des Mittelalters. XI. Sammel-

blatt des Historischen Vereins zu Freising. Freising 1918 p. 68.

Pigmentdruck: Kollektion Hanfstaengl, München, Kgl. Pinakothek Nr. 671 (als „Niederbayrischer Meister").

4—5 Tafeln vom ehem. Hochaltar der Peterskirche in München von Jan Pollack und Werkstatt.

4 **Petrus heilt einen Besessenen.**

Holz.
Rückseite: Reliefspuren.
1,74 : 1,85 m.
Goldgrund.

München, Bayr. Nat.Mus. Nr. 48.

5 **Petrus im Gefängnis.**

Nur die Architektur des Kerkers und die Figuren auf diesem vom Mair, Komposition, Großfiguren und Hintergrund von von Pollack, alles von Mair übergangen.
ca. 1,74 : 1,85 m.
Holz.
Rückseite: Reliefspuren.
Goldgrund.

München, Peterskirche, Chor.

Literatur: Katalog der Gemälde im Bayr. Nat.Mus. p. 17.
Freund, K.: Die Wand- und Tafelmalerei der Münchner Kunstzone am Ausgange des Mittelalters. Diss. 1907 p. 68 ff.
Buchheit, Kunsthist. Kongreß 1909, München. Ausstellung altmünchner Tafelgemälde. Katalog.
Sighart, Gesch. d. bild. Kunst in Bayern, 1862 p. 580.
Förster, Gesch. d. deutschen Kunst, 1851 f. II p. 254.

6 **Kreuzigung.**

Holz.
0,70 : 0,45 m.
Blauer Grund.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Neuerwerbung).
Literatur: Pantheon, Jahrg. 1928, Heft 8 p. 414.

7 **Der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen.**

Holz.
0.445 : 0,335 m.
Goldgrund.

München, Alte Pinakothek. Gal. Nr. 9344. (Neuerwerbung.) Aus dem Münchner Kunsthandel.

8 **Ecce homo.**
Holz.
0,60 : 1,00 m.
Datiert: 1502.
Signiert: „Hieronimus Pictor f. Trid.“. Echtheit der Inschrift zweifelhaft.
Trient, Städt. Museum.
Literatur: Voß, H., Mitt. d. Leipziger Kunstgewerbemuseums Nr. 3, April 1913 p. 30 u. Fig. 19.
Voß, H., Archiv f. Kunstgeschichte II, 1915 Tafel 138.
Oberziner: in: Strenna del giovano Trent. 1911.
Ringer, J., in: Thieme-Becker, K. L. XIV p. 188 (unter Girolamo da Trenta).
Phot. Alinari Nr. 21119 (als Girolamo da Trenta).
9—10 Zwei Darstellungen von Martyrien eines Heiligen (Hl. Andreas?).

9 **Ein Heiliger vor einem Götzenbild mißhandelt.**
Holz.
0,42 : 0,33 m.
Goldgrund.
Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

10 **Ein Heiliger wird in den Kerker geschleppt.**
0,42 : 0,33 m. Holz.
Goldgrund.
Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.
9—10 Literatur: Milano, Museo Poldi-Pezzoli, Catalogo generale, seconda ediz. Milano 1886 p. 26 Nr. 45, 46 (Scuola tedesca).
Voß, H., Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XIX p. 283 und Abb. 4, 5.

12 **Hl. Matthaeus.**
Holz.
0,408 : 0,178 m (obere Ecken abgeschrägt).
Wien, Kunsthist. Museum, Gal.-Nr. 1772.
Literatur: Katalog der Wiener Neuerwerbungen, 1924 Nr. 11.
Hugelshofer p. 113 u. Abb. 77.

13 **Hl. Jacobus minor und hl. Thomas.**
Fichtenholz (Tafel gespalten, aufgedoppelt).
0,72 : 0,52 m.
Dunkler Grund (übermalt, ebenso Teil des linken Armes des Jacobus und des Mantels des Thomas).
Landshut, Stadt- und Kreismuseum. Inv.Nr. 834. Aus dem Frankfurter Kunsthandel.

E. Glasgemälde.

1 **Maria mit Kind.**
0,50 : 0,20 m.
Hofkirchen, BA. Vilshofen, Pfarrkirche.
Literatur: Inventar N. B. IV, 14 p. 162 und Fig. 123.

Anmerkungen.

Kapitel I.

1) Westenrieder, Bayrischer hist. Kalender 1788.
2) Lipowsky, Baierisches Künstlerlexikon, München, 1810, Bd. I p. 190.
3) Nagler, Monogrammisten Bd. I, Nr. 987.
4) a. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855, p. 217.
b. Sighart, Der Dom zu Freising. Landshut 1852, p. 79.
c. Sighart, Von München nach Landshut. Ein Eisenbahnbüchlein. Landshut 1859, p. 59.
5) Vgl. 4a, p. 162/163.
6) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern. München 1863, Bd. II. p. 584.
7) In seinem Eisenbahnbüchlein (vgl. Anm. 4c) erwähnt Sighart auch als Gemälde ein Porträt Georgs des Reichen und die Hochzeit mit Hedwig von Polen, Bilder der Hedwigskapelle in Burghausen, 1480. Im Sighart'schen Exemplar der Münchner Staatsbibliothek steht in alter Schrift als Randbemerkung, daß die Darstellung der Hochzeit als Fries im Landshuter Rathaussaal existiert habe.
8) Im Erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising, wo sich der Nachlaß Sigharts befindet, fand sich nichts. Auch anderweitige Nachforschungen blieben erfolglos. Den Herren Geistl. Rat. Dir. Petrus Röhrl und Prof. Dr. Anton Mayr, der eine Biographie über Sighart vorbereitet, sei an dieser Stelle für ihre Auskunft und Hilfe gedankt.
9) Hartig, Otto, Münchner Künstler und Kunstsachen Nr. 324. — Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N. F. III, 1926, p. 336.
10) Hugelshofer, Walter, Zum Werke des Mair von Landshut. In: Buchner-Feuchtmeyr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst.

Bd. I, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Augsburg 1924.

11) Nagler, Monogrammisten I, Nr. 987.

12) Es wurden vor allem das Hauptstaatsarchiv in München und das Kreisarchiv und Stadtarchiv in Landshut herangezogen. Da im Münchner Stadtsteuerbuch Mair als „maler von Freising" bezeichnet wird, wurden auch die Freisinger Archivalien einer Durchsicht unterzogen. Von dem 1490 beginnenden Bürgerbuch der Stadt Landshut fehlen leider die Jahre 1498 bis 1508. Auch die Durchsicht der Rechnungen der Jahre 1490 bis 1515 (Rentmeisteramts- rc. Rechnungen) im Kreisarchiv Landshut ergab kein Resultat. Herrn Staatsoberarchivar Dr. Knöpfler, der in liebenswürdiger Weise die Durchsicht des Stadt- und Staatsarchives Landshut nach Urkunden und Literalien — leider auch erfolglos — vorher für den Verfasser übernommen hatte, sowie Herrn Oberarchivrat Dr. A. Mitterwieser, der mich von der Nutzlosigkeit eines Nachforschens im Hausarchiv München überzeugte, sei an dieser Stelle mein herzlichster Dank ausgesprochen.

Kapitel II.

13) A. M. Hind, An undescribed Sheet of Drawings by N. A. Mair of Landshut with some Notes on the Master's Engravings. Festschrift für Max J. Friedländer. Leipzig 1927, p. 30,

14) Siehe S. 38 ff.

15) Katalog der Sammlung Durazzo Bd. II, 1873, 15.

16) Willshire, W. H., A descriptive Catalogue of early Prints in the British Museum, II, 1883, Nr. 7, p. 378.

17) Dodgson, Campbell, Catalogue of early German and Flemish woodcuts . . . in the British Museum. London 1903, Vol. I, p. 148.

18) Schreiber, W. L.: Die Meister der Metallschneidekunst nebst einem nach Schulen geordneten Katalog ihrer Arbeiten. — Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 241. Straßburg, Heitz, 1926, p. 8 u. 9.

19) Glaser, C., Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1910, p. 145.

20) Warnecke, Heraldische Kunstblätter. Lief. I, Bl. 6, Fig. 26.

21) Hugelshofer, a. a. O.

22) Pinder, Wilhelm, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Berlin o. J.

23) E. Buchner hat neuerdings wahrscheinlich gemacht, daß Schongauer 1430 geboren ist. (Buchner-Feuchtmeyr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, II, Augsburg 1928, p. 16 ff.)

24) Geisberg, Max, Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. — Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 42, Straßburg 1903.

25) Geisberg, Max, Die Kupferstiche des Meisters ES. Berlin 1924, Tafel 233.

26) Lehrs, Max, Ein Kupferstich des Mair von Landshut. — Chronik für vervielfältigende Kunst, IV, p. 33 ff. Wien 1891.

27) Lehrs, a. a. O.

28) Schmidt, W., Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes im Kgl. Kupferstichkabinett und in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Nürnberg, S. Soldan, o. J. Nr. 57. (Lichtdruck.) Schr. 1033.

29) Tempera auf Holz. 0,50 × 0,365 m. — Österreichische Kunsttopographie VII, p. 114, Nr. 17 und Abb. 151.

30) Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich ein zweites Exemplar ohne Ortsangabe und Datum. 202 × 155 mm Einf.

31) Schreiber 1106. — Kristeller, P., Holzschnitte im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Zweite Reihe. Berlin 1915. XXI. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft. Nr. 113 Abb. T. LVI (Lichtdruck).

32) Baer, Frankffurter Bücherfreund, XII, 1914, Nr. 401, Abb. p. 86.

33) Nagler, Mongrammisten I, Nr. 987.

34) Bartsch, Peintre-graveur VI, p. 362.

35) Nagler, a. a. O.

36) Thausing, Dürer, 2. Aufl., Bd. I p. 240. Leipzig 1884.

37) Thausing weist auf die Stiche, die P. W. signiert sind, hin. Er erklärt sie als Signatur Pleydenwurf-Wolgemut. Wir wissen heute, daß der Stecher P. W. in Köln lebte und mit Nürnberg nichts zu tun hat.

38) Nagler, Monogrammisten V, p. 291, Nr. 1462.

39) Willshire, Catalogue II, p. 381.

40) Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, VIII, München 1839, p. 203.

41) Hind, Festschrift für M. J. Friedländer, 1927, p. 32.

42) Friedländer, Max J., Der Holzschnitt, 2. Aufl. 1921, p. 13.

43) Vgl. weiter unten zu B. 13 und Hugelshofer a. a. O.

44) „Nous ne sommes tout à fait certain de cette estampe".

45) Siehe Geisberg, Max, Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem, der auch die Technik der Datierungen heranzieht, obwohl Meckenem oft berufsmäßig kopierte oder aufstach, in Verbindung mit einer ganzen Werkstatt. Auch Lehrs, Kritischer Katalog, ordnet die Stiche des ES zeitlich nach technischen Gesichtspunkten.

46) B. 8 — 13, B. 10 — 10, B. 11 — 5, B. 9 — 5, B. 2 — 11 Exemplare.

[47]) Lehrs, Max, Wenzel von Olmütz. Dresden 1889.

[48]) Bei Fertigstellung dieser Arbeit erschien erst unabhängig in dem erwähnten Aufsatz von A. M. Hind in der Friedländer-Festschrift dieselbe Vermutung, daß es sich hier um Hans Wurm handle.

[49]) Singer, Dr. H. W., Sammlung Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinett. Wissenschaftliches Verzeichnis. Prag 1895, Bd. I, p. 3, Nr. 2. Dodgson, Catalogue II, p. 264, Nr. 1.

[50]) Nagler, Monogrammisten I, Nr. 987.

[51]) Westenrieder, Beyträge zur vaterländischen Historie. München 1788/89, Bd. I, p. 404. Kretz, Fr. B. v., „Beyträge artistischen Inhalts zur Ergänzung allgemeiner Künstlerlexikons“.

[52]) Heller, Geschichte der Holzschneidekunst. Bamberg 1823, p. 123.

[53]) Wiesend, Topographische Geschichte der Kreishauptstadt Landshut. 1858, p. 23.

[54]) Nagler, Künstlerlexikon XXII, 131 und Monogrammisten I, 987.

[55]) Leidinger, Georg, Chronik und Stamm der Pfalzgrafen bei Rhein und Herzoge in Bayern, 1501, in Faksimiledruck herausgegeben mit einer Einleitung. — Drucke und Holzschnitte des XV. und XVI. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung VII, Straßburg 1901.

[56]) Leidinger, a. a. O. p. 24.

[57]) Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses II, 1884, Teil II, p. LXVI. Urkunden und Regesten aus dem K. K. Statthaltereiarchiv Innsbruck, herausgegeben von Schönherr, Nr. 1166 (Röggl'sche Sammlung).

[58]) Jahrb. d. Kunstslg. d. allerhöchst. Kaiserhauses XI, 1890, p. 158 (Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. und der Hofkirche zu Innsbruck. p. 140—268).

[59]) Schönherr, a. a. O.

[60]) Lotznitzer, Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen III, 1912. p. 35/36.

[61]) Leidinger führt als Beispiel eine Handschrift der Universitätsbibliothek München, Folio-Codex Nr. 672 an, wo sich der Verfasser in der Einleitung „ego frater Andreas“ nennt, jedoch in dem von der gleichen Hand geschriebenen Schlußwort „ego frater N.“ steht.

[62]) Kreisarchiv Landshut fasc. 381 (Rep. 18, Nr. 1548).

[63]) Haebler, Konrad, Typenrepertorium der Wiegendrucke, Bd. I — Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten, Heft 19/20, 1905.

[64]) Schrader 939 — Collijn, I. Katalog der Inkunabeln der Kgl Bibliothek Stockholm. Nr. 1062 und Tafel 145/146. — Schreiber, Manuel V , 2, 5361 — Prag, Stockholm.

[65]) Herr Oberbibliotheksrat Dr. K. Schottenloher, der eine Arbeit über die Landshuter Drucker des 15. Jahrhunderts fertigzustellen im

Begriffe ist, machte mich auf diese Zusammenhänge aufmerksam, wofür an dieser Stelle mein herzlichster Dank ausgesprochen sei.

[66]) Hans Wertinger wird schon 1491 im Bürgerbuch der Stadt Landshut erwähnt.

[67]) Hind, Friedländer-Festschrift a. a. O.

[68]) Dodgson Catalogue, a. a. O.

[69]) Dodgson Catalogue II, p. 265:
„The cutting, however, resembles so closely that of the woodcuts signed by Mair, that the question suggests itself wether Wurm was not actually the cutter of the three blocks in question, though his name is suppressed and only that of the draughtsman appears. To this question there can, of course, be no postive answer. The present woodcut is not exactly paralell to the other three, since it is not the original authorized expression of Mair's idea in graphic form, but a copy in a different medium of a composition already engraved on a copper by Mair himself".

[70]) Vgl. Hugelshofer a. a. O. p. 118 und die Abbildungen des Pariser und Wiener Exemplares von B. 13 auf S. 119.

[71]) Nagler, Monogrammisten IV, Nr. 1586.

[72]) Sotzmann, Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holschnitte. Deutsches Kunstblatt II, Leipzig 1851, p. 294.

[73]) 2°. Hain 7753. Proctor 1863. Type I. Abb. Burger Monumenta typographica, Tafel 104 (Bl. xvij und Schlußseite).

[74]) Wessely, Suppl. 26, 2, siehe S. 76/77.

[75]) Bartsch, peintre-graveur VI, 371.

[76]) v. Murr, Beschreibung der Stadt Nürnberg, p. 523.

[77]) Aretin, Appendice à l'histoire de la litérature I, 70.

[78]) Passavant, peintre-graveur II, 169.

[79]) Frankenburger, M., Die altmünchner Goldschmiede und ihre Kunst. 1912, p. 38.
Leidinger, Studien zum Turnierbuch Herzog Wilhelms IV. von Bayern. Altbayrische Monatsschrift XII, München 1913/14, p. 110.

[80]) Lehrs, Max: The Master MZ = The Print Collector's Quaterly. Vol. XVI Part 2, July 1929 p. 205 (bes. p. 237 u. 239).

[81]) Hofmann, Friedrich H., Der gotische Tanzsaal in der „Neuveste" = Buchner-Feuchtmeyr, Beiträge zur Gesch. d. deutschen Kunst I, p. 120 ff.

[82]) Lipowsky, Baierisches Künstlerlexikon I, p. 190.

[83]) G. 55, 62, 64, 73, 76, 78, 80, 84, 90, 107, 113, 119.

[84]) Von Buchner einem schwächeren Gesellen zugeschrieben (Diss. vgl. Anmerkung 26, Kap. III).

[85]) Buchheit, Landshuter Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts, und der Landshuter Maler Hans Wertinger, genannt Schwabmaler. Leipzig 1907, p. 32.
[86]) Voll, K., Die Sammlung Streber in Tölz. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1908, II. Halbband, p. 31 ff. Abb. Tafel gegenüber p. 32.
[87]) Inventar N.B. IV, 8, B.A. Eggenfelden, p. 102/103 u. T. X. Vgl. S. 120 und Anm. 49, Kap. II.
[88]) Old Master Drawings. A quaterly Magazine. II, 1927, Heft 7, p. 42 u. Tafel 47.
[89]) Lt. mündlicher Mitteilung, vgl. Anm. 26, Kap. III.
[90]) Lehrs, M., Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen III, 1882, p. 216.
[91]) An dieser Stelle sei Hrn. Geh. Reg.Rat Prof. Dr. Max Lehrs, der mir die Angaben über den Stich machte, mir sein photographisches Material zur Verfügung stellte und mich Einblick in seinen handschriftlichen Katalog der Werke Mairs nehmen ließ, mein allerherzlichster Dank für seine Güte und Liebenswürdigkeit ausgesprochen.

Kapitel III.

[92]) Hugelshofer, Walter, a. a. O., Die Publizierung der Handzeichnungen ging der vorliegenden, mit einigen Unterbrechungen durchgeführten Arbeit parallel. Unabhängig von Hugelshofer waren dem Verfasser die Leipziger und Berliner Handzeichnungen schon bekannt.
[93]) Geisberg, Max, Der Meister ES = Meister der Graphik.
[94]) Meder J., Die Handzeichnung. Wien 1919, p. 50.
[95]) Albertina — Publ. Nr. 1158, Pinsel in Weiß auf schwarzem Grund. 184 : 130 mm.
[96]) Repertorium für Kunstwissenschaft X, 1887, p. 129.
[97]) Meder, Albertina Facsimile. Handzeichnungen deutscher Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts. Text p. 6. Wien 1922.
[98]) Dr. Ernst Buchner machte mich auf diese Tafeln aufmerksam, die Dr. Edmund Schilling in Frankfurt entdeckt hatte. Dr. Schilling stellte mir dann gütigst sofort Photos zur Verfügung. Beiden Herren sei hierdurch der Dank ausgesprochen.
[99]) Zweite Veröffentlichung des Staedel'schen Kunstinstitutes, herausgegeben von Georg Swarzenski: Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei aus Privatbesitz. Sommer 1925, Nr. 118, Landshuter Schule um 1490, Tafel XLIV. (Das im Katalog erwähnte Bild mit zwei Heiligen ist die hier behandelte zugehörige Tafel mit den Heiligen Margareta und Dionys.) Der Katalog zitiert noch eine

Angabe von Dr. Feurstein, wonach sich ein drittes zugehöriges Täfelchen, darstellend eine Kreuztragung Christi, im Kunsthandel befinde. Bis zum Abschluß dieser Arbeit war es nicht mehr möglich, näheres über das Bild zu erfahren. (1922 im Kunsthandel in Seelbach bei Lahr (Baden). Frdl. Mitteilung von Dr. Feurstein.)

[100]) Voß, Ursprung des Donaustiles, Leipzig 19, p.

[101]) Inventar N.B. IV, B.A. Pfarrkirchen, p. 170. Fig. 131 u. Tafel IX.

[102]) Österreichische Kunsttopographie VII, Fig. 143.

[103]) Österreichische Kunsttopographie VII, Fig. 144.

[104]) Österreichische Kunsttopographie VII, Fig. 145.

[105]) Buchheit, a. a. O., p. 18 ff.

[106]) München, A. Pinakothek und Nürnberg, Germ. Mus.

[107]) Inventar Oberbayern I, 1, p. 804.

[108]) Weinberger, Martin, Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule = Stud. z. deutschen Kunstgesch. Heft 27, Straßburg 1921.

[109]) Hugelshofer, a. a. O.

[110]) Galerie-Nr. 1785.

[111]) Tietze, H., Jahrbuch der K. K. Zentralkommission II, 1908, Tafel III.

[112]) Früher Burghausen, Gal.Nr. 5, jetzt Bayerisches Nat.Mus.

[113]) Haendke, B., Berthold Furtmeyr, Leben und Werke, München 1885. Riehl, B., Studien z. Gesch. d. bayr. Malerei des 15. Jahrh., 1895, p. 144 (auch = Oberbayr. Archiv, Bd. 49).
Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. XII, p. 603/04. (H. Tietze, hier die übrige Literatur.)

[114]) München, Staatsbibliothek. cod. lat. 15708—15712.

[115]) H. Tietze, Thieme-Becker, K.-L. XII p. 603.

[116]) Freund, K., Die Wand- und Tafelmalerei der Münchner Kunstzone am Ausgange des Mittelalters. Diss. 1907.

[117]) Kießlinger, Franz, Handzeichnungen Gabriel Mäleßkirchers = Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (= Jb. d. kunsthist. Instit. Wien, Neue Folge) Bd. IV, 1925, p. 33.

[118]) Buchheit, a. a. O. p. 19, 22.

[119]) Mitterwieser, A., Der Dom zu Freising und sein Zubehör zu Ausgang des Mittelalters. Sammelblatt des hist. Vereins Freising. Freising 1918, p. 68.

[120]) Nr. 48, 49, 50, 51, 52, 53. Nr. 49 jetzt in der Peterskirche, eingetauscht gegen die „Grablegung Christi", Rückseite „Tod des Paulus".

[121]) Buchheit, Katalog der Ausstellung altmünchner Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts im Bayr. Nat.Mus., München 1909.

[122]) Freund, a. a. O.

123) Erst Dr. Ernst Buchner ging in seiner ungedruckten Dissertation über die Werke des Jan Pollack, die als Teil eines großen Werkes über diesen Meister und einer Geschichte der oberbayrischen Malerei gedacht ist, stilkritisch genau auf den Altar ein. Das Buch soll demnächst erscheinen. Herr Dr. Buchner gestattete dem Verfasser gütigst eine kurze Einsicht in seine Dissertation, auf deren Boden Herr Dr. Buchner heute auch nicht mehr ganz steht. Für diese Einsichtnahme in die Dissertation sei Herrn Dr. Buchner an dieser Stelle der vorzüglichste Dank ausgesprochen.

124) Eine genaue Untersuchung des Kolorits ist bei der Aufhängung der Tafel hoch oben im Chor der Peterskirche selbst mit einem guten Glas heute nur schwer möglich.

Herrn Domkapitular Prälat Dr. Michael Hartig, der mir gütigst Photographien der in der Peterskirche befindlichen Tafeln überließ, sei ebenfalls der beste Dank ausgesprochen.

215) Förster, E., Geschichte der deutschen Kunst II, 254, 1851.
Freund, K., a. a. O.

126) Augsburg, Galerie. Kat. 1912, Nr. 2085.

127) Augsburg, Galerie. Kat. 1912, Nr. 2071.

128) Hind, A. M., a. a. O.

129) Sidorow, Alexyus A., Old master Drawings. A quaterly magazine for students and collectors. Vol. II No. 7, December 1927, Pl. 47 London, B. T. Batsford.

130) Stiaßny, Jahrb. d. Kunstslg. d. Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV, Wien 1903, p. 49 ff.

131) Petzold, Deutsches Kunstblatt, 1852.

132) Bruckmann, Handzeichnungen in Faks. Nr. 4.

133) a. a. O. p. 118.

134) Hugelshofer, a. a. O. p. 114 und Abb. 79. Die Zeichnung befindet sich in Sigmaringen, Hugelshofer gibt dafür nur „Privatbesitz“ an.

135) Hugelshofer a. a. O.

136) Hugelshofer, a. a. O. p. 114, Abb. 80.

137) Albertina-Publikation Nr. 1325.

138) München, A. Pinak. Nr. 1400 (R.), 1403 (R.), 1397 (R.) (letztere Tafel jetzt im German. Mus. Nürnberg).

139) Hugelshofer, a. a. O. p. 114 u. 118 und Abb. 81, 82, 83.

140) Regensburg, Sammlung des Hist. Ver. Abb. Stiaßny a. a. O. T. XVI, XVII, XVIIIa und Fig. 19.

141) Kunsthist. Mus. Nr. 1500—1503.

142) Inventar N.B. IV, 3, Stadt Passau, p. 530/34, Nr. 5 u. Fig. 454, 455.

143) B.A. Kelheim, Inventar IV, 7, p. 239 und T. XII (Architektur im 17. Jahrh. übermalt).

144) München, Bayr. Nat.Mus. Nr. 53.

[145]) Vgl. Anm. 20, 117.

[146]) Inventar N.B. IV, 8, B.A. Eggenfelden, p. 102/03 u. T. X.

[147]) Pantheon, 1928, Heft 8, p. 414. Nicht im Katalog, Holz, 0.70×0,45 m.

[148]) Galerie Nr. 9344.

[149]) Abb. Riehl a. a. O. Fig. 36.

[150]) Vgl. Riehl a. a. O. p. 148/149.

[151]) Bouchot, Henri M., L'Exposition des Primitifs Français. La Peinture en France sous les Valois. Paris o. J. Librairie central des Beaux-Arts. Pl. XCIII. Holz. 0,50 × 0,37 m.

[152]) Lehrs, Jahrbuch preuß. Kunstslg. XX, 1899.

[153]) Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Dresden 1885.
Lehrs, Zeitschr. f. christl. Kunst III, 1890 p. 387.
Lehrs, Repertorium für Kunstwissenschaft X, 1887.

[154]) Berlin, Staatsbibliothek, ms. germ. Fol. 464. — Beth, Jahrb. preuß. Kunstslg. XXIX, p. 264 ff. Der Meister neuerdings von Buchner, Münchner Jahrb. d. bild. Kunst 1927 mit dem Stecher W. B. identifiziert.

[155]) Hugelshofer, a. a. O.

[156]) Hugelshofer, a. a. O.

[157]) Riehl, a. a. O. p. 125.

[158]) Mitteil. des Leipziger Kunstgewerbemuseums 1913, p. 30.

[159]) Archiv für Kunstgeschichte II, 1915, Tafel 138 (H. Voß).

[160]) Niederbayern. — München, Staatsbibliothek cod. lat. 9508.

[161]) Riehl, a. a. O. p. 137.

[162]) Kießlinger, Franz, a. a. O.

[163]) Aus diesem Grunde wohl von Oberziner dem Girolamo da Trenta zugeschrieben (Strenna del giovane Trent. 1911), ebenso Thieme-Becker, Künstlerlexikon XIV, 188 (J. Ringer).

[164]) Braune, Zeitschr. d. Ferdinandeums in Innsbruck, 1906, p. 28.

[165]) Catalogo generale. Seconda Ediz. Milano 1886, Nr. 45/46, Scuola Tedesca. 0,42 × 0,33 m.

[166]) Voß, H., Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIX, 1907/08, p. 283 und Abb. 4/5.

[167]) Hugelshofer, a. a. O.

[168]) Gal. Nr. 1772. Gemäldegalerie im Kunsthist. Mus. zu Wien. Neuerwerbungen in den Jahren 1920—1923, Wien 1924, Nr. 11. Aus dem Berliner Kunsthandel. Holz. 0,408 × 0,178 m. Obere Ecken abgeschrägt. (Die Angabe des Textes, Mair sei „1491—1541" (!) urkundlich erwähnt, ist sicher ein Irrtum.

[169]) Hierauf verwies schon Lehrs, Repertorium für Kunstwissenschaft XI, p. 235.

[170]) Schönbrunner-Meder, Albertina-Publikation Nr. 805.

[171]) Buchner-Feuchtmayr, Beitr. rc. Abb. 164. Aunkirchen bei Vilshofen.

[172]) Inventar N.B. IV, 14, B.A. Vilshofen, p. 162 u. Fig. 123. „Gute niederbayrische Arbeit um 1500".

[173]) Hugelshofer, a. a. O.

[174]) Feder in Schwarzbraun, weiß gehöht, stellenweise violett laviert. 210 × 80 mm, Abb. Kat. Tafel 128.

[175]) Feder in Schwarz mit verschiedenen Deckfarben gehöht. 320×165 mm, Abb. Kat. Tafel 129.

[176]) Invetar N.B. IV, 10, B.A. Pfarrkirchen, p. 14 u. Tafel I.

[177]) Pantheon, Jahrg. 1928, Heft 8, p. 414 (von wem?).

[178]) R. Lepkes Kunst-Auktions-Haus. Versteigerungskatalog Nr. 1697. Sammlung Prof. Dr. Wedewer, Wiesbaden. 2. Dez. 1913. Nr. 101. Holz. 1,56 × 0,71 m. Abb. Tafel 6.

[179]) Handschriften und Fol. 159—164. 6 Bände.
Riehl, B., a. a. O. p. 135 ff.

[180]) Riehl, B., a. a. O.

[181]) Freising, Bibliotheken des erzbischöflichen Klerikalseminars.

Konkordanz der Kupferstiche.

Bartsch VI,	1	= 1
	2	= 2
	3	= 3
	4	= 5
	5	= 6
	6	= 8
	7	= 7
	8	= 11
	9	= 13
	10	= 14
	11	= 15
	12	= 16
	(13)	= 17
Bartsch X,	11,4	= 10

Passavant II,	14	= 4
	15	= 6 (=B.5)
	16	= 18
	17	= 19
	18	= 20
	19	= 21

Lehrs, Jahrb. d. preuß. Kunstslg. III, 1882 p. 216 =	12
Willshire, Catalogue of early Prints . . II, 377,5 =	9
Wessely, Supplemente 26, 2 =	22

Die Frage der Erbauung eines Theaters.

(Ein Beitrag zur Geschichte des Landshuter Theaters.)



Von

Dr. Leo Wilz

Studienprofessor in Würzburg.

Auf dem Wege, den die vielgestaltigen Wandertruppen des 18. Jahrhunderts aus der bayerischen Hauptstadt, dem Sammelpunkt der Komödiantenbanden, gegen Norden in die Reichsstädte Regensburg und Nürnberg und weiterhin nahmen, war die alte Herzogstadt Landshut ein gern besuchtes Absteigequartier. So oft Wittelsbachische Fürsten auf der Trausnitz oder in ihrer Residenz in der Altstadt für längere Zeit Aufenthalt nahmen, brachten sie entweder ihre Schauspieltruppe mit oder sie zogen wandernde Truppen an ihren Hof und gaben diesen armseligen Rittern der Landstraße wenigstens vorübergehend Brot und Verdienst. Auch die weithin bekannten Jahrmärkte an Ostern und Ende August, die Bruderkirchweih und Bartholomeidult, die als beste Spielzeit angesehen wurden, waren von jeher geeignet, zahlreiche Gaukler der verschiedensten Art, Marionettenkünstler und Schauspieler, anzulocken. Rasch hatten diese ihre Bude aufgeschlagen und verstanden es, durch viel Geschrei und lebhafte Gebärden das umstehende gaffende Volk zu betören. Die Hanskasperl-Theater, wie wir sie heute noch auf den Jahrmärkten der Städte antreffen, mögen die letzten traurigen Überreste davon sein. Kam aber eine solche Wandertruppe zu anderen Zeiten in die Stadt oder hatte sie die Absicht über die Dultzeit hinaus zu spielen, so mußte man sich nach einem anderen Unterkommen umsehen. Gewöhnlich kamen dafür seit geraumer Zeit das sog. Brodhaus neben dem Rathausgebäude in Frage oder die städtische Trinkstube, von der es aber 1798 heißt, sie sei so tief gesunken, daß man dort nicht mehr spielen könnte, der Saal der Malteser in der heutigen sog. Jesuitenkaserne, der im genannten Jahre als der einzige für Aufführungen in Betracht kommende Raum bezeichnet wird, dann der Bürgersaal und schließlich auch andere etwas geräumigere Säle verschiedener Gasthäuser,

wie beim Brenner in der Neustadt oder beim Bolland in Zwischenbrücken, in dessen Garten auch zur Sommerszeit gespielt wurde. Aber auch auf der Mitterwöhr und vor dem Isartor im städtischen Bleichgarten konnten im Sommer die Vorstellungen geschehen. Der Schauspieldirektor Jehnsen, der „Preuße", hat es 1793 den Landshutern als etwas ganz Besonderes hinzustellen gewußt, daß er, wie er in München schon getan, unter freiem Himmel seine Stücke gab. Weigerte sich der Rat der Stadt jedoch, das alte Brodhaus, das nunmehr, wie ein Bericht des Stadtmagistrats vom 25. 10. 1797 an die Kurfürstl. Regierung nachzuweisen sucht, ganz baufällig und ruinös geworden war, wegen Feuers- und Einsturzgefahr freizugeben oder konnte die Truppe die Miete eines anderen Lokals nicht aufbringen, so sah man sich, so ungern man das auch tat, auf die sog. „Kreuzerhütte", eine elende Bretterhütte, die nicht gut heizbar war und mit der Zeit auch in schlechten Ruf kam, so daß nur ganz minderwertige Banden die Stätte ihrer Wirksamkeit hier aufschlugen, angewiesen. Über das Rosenkranzfest hinaus aber durfte die Spielhütte nicht stehen bleiben, wenn das fromme Landshuter Publikum, das an diesem Tage eine große Prozession hielt, nicht in Harnisch gebracht werden sollte. Die Hütte hat indessen auch bald das Zeitliche gesegnet.

Bei solchen schlechten Raumverhältnissen war es leicht begreiflich, daß man Ende des 18. Jahrhunderts schon den Gedanken erwog, wie man durch Erwerbung eines geeigneten Gebäudes oder durch Erbauung eines eigenen Theaters diesen auf die Dauer unhaltbaren Zuständen ein Ende machen könnte. Das war man schon dem guten Rufe der Stadt und ihrer Stellung als Residenz schuldig. Hielt doch in den Jahren 1780—1800 Herzog und Pfalzgraf Wilhelm, der freilich sein eigenes Theater besaß, hier Hof und konnten sich andere Städte, mit denen sich Landshuter Stolz nicht maß, rühmen, schon Theater zu besitzen, wie Amberg, Straubing und Ingolstadt, welch letzteres 1783 bereits auf Anregung des Münchner Hofintendanten Grafen Seeau ein Nationaltheater erbaute, wie überhaupt Ingolstadt wegen seiner Universität ein besseres Pflaster für Schauspieler gewesen sein mag als Landshut. Allenthalben waren schon im Verlaufe des 17. und 18. Jahrhunderts ständige Theater errichtet worden: in Wien 1626, in Ulm

1641, in München 1658, in Dresden 1664, in Augsburg 1665, in Hannover 1691 und in Berlin 1700. Bekannt ist der Versuch Lessings 1767 in Hamburg ein großes Deutsches Nationaltheater zu erbauen, ebenso die Bemühungen Schillers dasselbe in Mannheim zu erreichen. Den großen wandernden Truppen war dadurch eine Heimstätte ihres Wirkens gegeben worden.

Um nun aber auch den kleinen, überall zigeunergleich im Lande umherziehenden Wandertruppen ein Ende zu machen und der theatralischen Kunst Halt und Mittelpunkt zu geben, waren die Bestrebungen der Obrigkeit darauf gerichtet, in den Provinzen wie in der Hauptstadt stehende Theater zu errichten. Das Ende der ambulanten Schaubühne schienen schon die schlechten Zeitverhältnisse während der Napoleonischen Kriege herbeizuführen. Infolge der herrschenden Kriegsfurcht und der politischen Erregung mit ihren unausbleiblichen wirtschaftlichen Folgen wurden die Theater immer leerer. Auch sah sich die Regierung veranlaßt, die Bühnen polizeilich scharf überwachen zu lassen, um ihnen jede Einwirkung im Sinne der französischen Revolutionsideen, als deren Träger man in erster Linie mit die wandernden Komödianten beargwöhnte, unmöglich zu machen. Der Zensor hatte wieder alle Hände voll zu tun und unterließ nicht, darauf aufmerksam zu machen, daß man, wie z. B. in „Don Carlos", „Eichelwolf", „J. D. Castro", „Julius von Tarent", „Kabale und Lieb", „Die Räuber", „Die Tempelherrn", „Ludwig der Springer", „Emilia Galotti", die Charaktere und Handlungen der darin auftretenden Regenten nicht von der schlimmsten und gehässigsten Seite und übertrieben darstellen solle, „weswegen solche Stücke künftig entweder gar nicht oder wenigstens mit vermehrten Änderungen vorgestellt werden dürften". Selbst die meisten Kotzebueschen Stücke hielt man für gefährlich. Diese Fesselung des Repertoires brachte im Verein mit der Teilnahmslosigkeit des Publikums die Schauspieldirektoren in die größte Verlegenheit, ihre Bühnen aufrecht zu erhalten. Und um das Ende der wandernden Truppen zu beschleunigen, bestimmte 1799 ein höchstes Rescript, daß zur Aufführung zweckmäßiger Theaterstücke in den Provinzialstädten Bayerns e i n e r ausgewählten Schauspielergesellschaft ein Privilegium erteilt und alle anderen ambulanten Schauspieler ausgeschlossen werden sollten. Denn es vergehe

kaum eine Woche, in welcher nicht ein reisender sog. Schauspieler in der Hauptstadt erscheine und versuche, auf dem Hoftheater zu spielen. Wenn ihm das abgeschlagen werde, trete er als Bettler auf und man müsse ihm einen Zehrpfennig aus dem Säckel der Hofschauspieler geben, wolle man ihn wieder fortbringen. Es scheine eine große Zahl solcher müßiger und lässiger Vaganten durch das Land zu streifen. Um solchen Wanderungen wenigstens in und durch die Hauptstadt ein Ende zu machen, werde vorgeschlagen, daß jeder, der den Namen eines Schauspielers führen wolle, von irgend einer bekannten Theaterdirektion ein förmliches Zeugnis seines Standes vorweisen müsse. Könne er das nicht, dann solle seine Benennung als Schauspieler für ganz nichtig oder für gleichbedeutend mit Vagabund angesehen und erklärt werden.

Wenn nun Landshut Ende des 18. Jahrhunderts ernstlich an die Erbauung eines Komödiantenhauses dachte, so mögen solche allgemeine Erwägungen wohl auch im Spiele gewesen sein, in erster Linie aber waren die Ursache die ganz unhaltbaren lokalen Theaterverhältnisse, die im Vorausgehenden schon einigermaßen charakterisiert worden sind. Vom 22. August 1799 liegt ein diesbezügliches Protokoll vor, das zur Grundlage den Bericht einer Kommission hat, die kurz vorher das Brodhaus einer erneuten Besichtigung unterzogen hatte, nachdem schon zwei Jahre vorher eine Kommission das Brodhaus untersucht hatte, deren Ergebnisse dann am 25. Okt. 1797 der Kurfürstl. Regierung, die wohl einen Bericht einverlangt hatte, unterbreitet worden waren. In beiden Berichten wird der Anschauung Ausdruck gegeben, daß die Wiederherstellung des alten Theaters, wenn überhaupt möglich, nur mit ungeheueren Kosten — gegen 4000 fl. — verbunden sei, die die Stadt allein nicht aufbringen könnte. Ob aber bei der bekannten geringen Liebe zum Theater das hiesige Publikum, das wegen der wütenden Seuche in größten Ängsten sei und daher von einer Ergötzung nichts wissen wolle, sich zu Unterstützungen bereit finde, sei sehr fraglich. Am besten sei es, man könnte einen anderen Platz für die Komödien ausfindig machen. Dazu eigne sich in erster Linie der Saal bei den nunmaligen Maltesern. Vielleicht könnte dieser erworben werden. Denn ein ordentliches Theater sei nötig. Von Seiten des Magistrats wird aber auch dem Gedanken Raum ge-

geben, den Boden des Brodhauses, der bisher zur Unterbringung der zur Antlaß-Prozession notwendigen Geräte benützt wurde, nicht nur räumen, sondern das Komödienhaus selbst mit den zwei über demselben befindlichen Böden, jedoch mit Ausschluß der zu ebener Erde befindlichen, zu öffentlichem Gebrauch bestimmten Behältnisse, zu einem neuen Theater herrichten zu lassen. Man wolle von Seiten der Stadt einen Beitrag von 500 fl. leisten. Der Magistrat wolle in Zukunft auch die Reparation von dem neuen Theater übernehmen, dafür verbleibe ihm die Einbringung des Theaterzinses, und er halte es für seine Aufgabe nicht nur auf Feuer und Licht acht zu geben sondern auch Vorkehrungen zu treffen, daß nur gute und reguläre Truppen und keine herumziehenden Komödianten aufgenommen würden. Durch gute Spiele erfahre das Publikum Nutzen und Vergnügen, insonderheit aber der „gefreyte“ Stand. Es sei schon längst der Wunsch des Magistrats, ein ordentliches Theater zu besitzen. Der Weg, die Gelder zusammenzubringen, sei der einer allgemeinen Subscription.

Die Jahrhundertwende war schon überschritten, da wurde die Frage eines Theaterbaues energischer denn je betrieben. Das Projekt, das Brodhaus zu diesem Zwecke umzubauen, hatte man offenbar fallen lassen, denn das wäre wohl zu teuer gekommen. Und die Subscription, die man unter der Bürgerschaft, deren Theaterfreudigkeit wohl während der Zeit nicht gestiegen sein mag, hat aus begreiflichen Gründen nicht viel Liebe gefunden, so daß sich der Magistrat gezwungen sah in dieser Sache einmal zu einem ausführbaren Entschluß zu kommen. Er mußte das umso mehr, als im Jahre 1802 Landshut Universitätsstadt geworden war, eine Auszeichnung, deren man sich durch Entgegenkommen den Herren Professoren und Studenten gegenüber würdig erweisen mußte.

Die Theaterverhältnisse schrieen in der Tat nach Abhilfe. „Landshut begreift alles in sich, was man in einer Stadt zu sehen wünscht, bis auf ein ordentliches Theater oder Komedienhaus, dem man schon lange entgegensieht“, schreibt Meidinger im genannten Jahre mit Recht. Die Bürgerschaft will dabei dem Magistrat Hilfe leisten. Wenn es auch mehr oder minder selbstische Gründe gewesen sein mögen, die die beiden Nachbarn des Brodhauses, den Bürger und Handelsmann Xaver Sigmund und den Kaufmann

Anton Ignaz Arnold, bewogen haben, dem Magistrat 50 bezw. 25 fl. unter der Bedingung zu zahlen, wenn das gegenwärtige Theater von seinem Platz verlegt und ein besseres auf einem anderen Platz errichtet würde, da das alte Brodhaus eine ständige Feuersgefahr für ihre Anwesen darstellte, so waren diese Stimmen aus dem Publikum der Polizeikommission, der die Theaterbausache unterstand, doch bei ihren Berichten an die Obrigkeit willkommene Zeugen für die Notwendigkeit des Theaterbaus. Bald kann das Stadt- und Polizeikommissariat mitteilen, daß man schon ein entsprechendes Gebäude für das neue Theater gefunden habe. Denn es macht dem Schuhmacher Fleischmann und vier Konsorten den Vorschlag, auf ihre Kosten in dem sogenannten Sandstadl (jetzt Kreis- und Stadtmuseum) ein einer Haupt- und Universitätsstadt würdiges Theater zu erbauen, womit sich diese Bürger einverstanden erklären, denn das gegenwärtige Theater bedrohe wegen seiner gefährlichen Lage die ganze Stadt. Sie sind bereit, zur Beförderung des Vergnügens und Nutzens der Stadtgemeinde 8—10 000 fl. zu stiften und den Bau eines neuen Theaters nach dem ihnen von dem Kommissariat eröffneten Plane aufführen zu lassen und zwar unter folgenden Bedingungen: 1. daß Se. Churfürstl. Durchlaucht diesen Sandstadl, der mit Aufhebung des hiesigen Chorstifts auf 1400 fl. geschätzt sein soll, herschenken und beständig steuerfrei belasse; 2. daß ihnen das Privilegium erteilt werde, eine für Landshut permanente Schauspielgesellschaft engagieren und Schauspieler, wo immer her, beschreiben zu dürfen; 3. daß es ihnen erlaubt sei in dem Theater auch Redouten abzuhalten, da ein Saal für solche Zwecke nicht vorhanden sei und sie mit ihrem Kapital auch nicht zu weit zurückbleiben wollten. Im übrigen wollten sie das Theater der Polizeiaufsicht unterstellen.

Zu gleicher Zeit (9. August 1804) ergeht an die Regierung ein Bericht über den Zustand des bisherigen Theaters. Es sehe so übel aus, daß es mehr einem zusammenfallenden Stadel als einem Theater gleiche. Es sei äußerst eng und niedrig, wodurch besonders im Sommer, wenn es sich mit vielem Volk fülle, eine fast unerträgliche Hitze und Ausdünstung entstehe. Es habe nur eine einzige schmale Stiege, woraus bei einem Unglück die verderblichsten Folgen

erwachsen könnten. Besonders wichtig aber sei, daß das Theater zwischen Gebäuden liege, deren Böden mit Heu vollgestopft seien, unten aber die Stadtwaage ihre Niederlage habe, wo während des Jahres viele 1000 Zentner verschiedener, meist brennbarer Waren von mehreren hunderttausend Gulden Wert von den Kaufleuten eingesetzt würden, wodurch die Stadt in größter Feuersgefahr schwebe. Was aber den Gebrechen des Schauspielhauses die Krone aufsetze, sei seine fürchterliche Baufälligkeit vom First des Daches an bis zum Grund. Die Mauern drohten einzufallen und es bestehe die Gefahr, daß bei einem Spiel einmal das ganze Haus einstürze. Es bleibe daher nichts anderes übrig, als das Theater bald zu schließen oder ein neues Theater herzustellen. Das alte Theater zu reparieren, koste zu viel Geld, mindestens 4000 fl., ohne den inneren notwendigen Ausbau, der auch wieder 6—7000 fl. verschlinge. Doch soviel Geld besitze die Stadt nicht, die übrigens allen Credits bar sei. Die Feuergefährlichkeit bleibe aber immerhin noch bestehen wegen der gefährlichen Nachbarschaft, wegen der allein die Polizei ein Theater auf diesem Platze nicht dulden sollte. Das Beste also sei, ein ganz neues Theater auf einem anderen Platze zu errichten. Am besten eigne sich wegen seiner Höhe, Länge, Breite, isolierten Lage, guten Zu- und Abfuhr zu einem Theater der Sandstadl des aufgelösten Kapitels, der gegenwärtig nicht gebraucht werde und verödet dastehe. Aus diesem Gebäude ließe sich mit 9—10 000 fl. ein Schauspielhaus aufführen, das zwar nicht prächtig, aber doch sehr niedlich und in einem solch edlen Stile sich zeigen müßte, daß es verdiente, auch von künftig Durchreisenden unter den Schönheiten der Stadt besehen zu werden. Da es der Stadtkammer nicht möglich sei, aus eigenen Mitteln ein solches Werk zu finanzieren und es den hiesigen milden Stiftungen auch an dem nötigen Bargeld gebreche, habe man sich an einige für das Gute und Schöne begeisterte, nicht unvermögende Bürger gewendet und diese hätten sich unter den oben angegebenen Bedingungen bereit erklärt, mit 8—10 000 fl. Zuschuß aus ihrer Tasche den Theaterbau durchzuführen. Es liege an Sr. Churfürstl. Durchlaucht, diese Bedingungen zu erfüllen. Man ersuche untertänigst darum, denn sonst könnte Landshut nie wieder eine so schöne Gelegenheit zu einem Theaterbau erhalten.

Da der kurfürstl. Bescheid etwas lang auf sich warten ließ, ergeht am 24. 10. 1804 seitens der Bauunternehmer, als welche diesmal neben Leonhard Schuhmacher und Franz Fleischmann Balthasar Kurz, bürgerlicher Lederbereiter, Ignaz Hofpauer, bürgerlicher Apotheker, und Consorten genannt werden, eine Anfrage an das Stadt- und Polizeikommissariat, wie es mit der Theatersache stünde, sie hätten die 10 000 fl. beisammen und könnten gleich zu bauen beginnen. Es könne ihnen aber nicht zugemutet werden, das Geld länger unverzinslich liegen zu lassen.

Am 12. Nov. 1804 endlich traf die so lang ersehnte kurfürstliche Bewilligung ein. In einer besonderen Entschließung vom 19. Nov. wurde die Überlassung des Sandstadls zum Zwecke des Theaters ausgesprochen. Der Bau konnte also in Angriff genommen werden. Man hatte sich seitens der Stadt von der Landesdirektion der Oberpfalz eine Zeichnung des Amberger Theaters, das als sehr schön und zweckmäßig galt, erbeten und erhalten. Da erscheint plötzlich und völlig unerwartet ein Schreiben von der Regierung, es sei der beschlossene Bau auszusetzen, man behalte sich weitere Entschließungen vor, bis man über ein schicklicheres Lokal geeignete Vorschläge gemacht habe. (30. Nov. 1804.)

Was war geschehen? Pfarrer Dietl von St. Martin hatte in einer Eingabe vom 20. d. Mts. gegen die Benützung des Sandstadls als Theater Beschwerde erhoben und diese folgendermaßen begründet: Er selbst sei ein Freund der dramatischen Muse. Landshut bedürfe als Universitätsstadt auch eines würdigen Tempels. Er wende sich auch nur gegen die Lokalität. Denn das Gebäude liege in nächster Nähe der St. Martinskirche. Gotteshaus und Schauspielhaus aber gehörten nicht zusammen. Der Ort, der dem öffentlichen Kultus geweiht sei, solle auch seiner Umgebung nach einen ehrwürdigen Charakter besitzen, wenigstens sollten die Vorstellungen des Lächerlichen, überhaupt alles, was eine komische Idee erwecken könnte, so weit als möglich davon abliegen. Welch schneidender Kontrast sei es, wenn hier die Andacht aus einem von schweren Leiden gedrückten Herzen ihre Seufzer zum Himmel schicke und dort zu gleicher Zeit bacchisches Gelächter erschalle! Und wenn nun gar mit dem Schauspielhaus ein Redoutensaal verbunden werde, wenn in der Kirche früh um 5 Uhr die Messe gelesen und

das Hochwürdigste zur Anbetung ausgesetzt, im nächst anliegenden Redoutensaal aber gezecht und getanzt und gelärmt würde! Auch die Sicherheit der Kirche sei gefährdet. Entstünde ein Brand im Theater und sollte er den Dachstuhl der Kirche, diesen Wald von Zimmergehölzern ergreifen, so könnte an keine Rettung mehr weder für die Kirche noch für einen großen Teil der Stadt zu denken sein.

Diese Beschwerde des Pfarrers Dietl, die auf alle Eingeweihten wie ein Schuß aus dem Hinterhalt wirken mußte, blieb natürlich nicht unerwidert. So nahe am Ziel, wurde man durch diesen Einspruch, hinter dem freilich ein ganzer Anhang sich verbergen mochte, um alle schon erhofften Früchte gebracht. Vielleicht war Pfarrer Dietl nur vorgeschoben worden! Denn wie mochte es anders sein, da er sich doch kurz vorher für das Projekt ausgesprochen oder wenigstens behauptet hatte, daß er diesen Platz für ein Theater sehr schön finde und er nichts dagegen einzuwenden hätte.

Aus der Erwiderung des Polizeikommissariats auf die seitens des Pfarrherrn geäußerten Bedenken war deutlich zu erkennen, warum man protestierte und von welcher Seite her die Beschwerde erfolgte. Das Rentamt wollte den Sandstadl zu einem Schulhaus verwenden. Darum mußte das Projekt des Theaterbaus fallen.

Es sei nicht so, führte man in seiner Erwiderung weiter aus, wie es Pfarrer Dietl hinzustellen beliebe, daß die Stimmung des ganzen Publikums gegen die Errichtung eines Theaters im Sandstadl sei, das Gegenteil sei der Fall: die Universität, das Militär, der Adel und die gesamte Bürgerschaft habe sich dafür ausgesprochen, von ein paar Bigottischen oder Neidischen abgesehen. Habe doch ein großer Teil der Bewohner sich bereit erklärt, dona gratuita von 25, ja 50 fl. zu machen. Ohne Verwendung des Sandstadls zum Theater bleibe Landshut ohne Theater. Den Sandstadl übrigens zu einem Schulhaus herzurichten, koste mindestens 12—15 000 fl. Andere Kapitelsgebäude, wie z. B. das Propsten-Haus, eigneten sich viel besser zu einem Schulgebäude. Propst G. v. Portia überlasse sicherlich sein Haus gerne an die Schule, entweder ganz unentgeltlich oder gegen geringen lebenslänglichen Zins.

Gegen die übrigen Bedenken des Pfarrers bezüglich der Entweihung der Kirche und der Feuersgefahr für dieselbe wenden sich die Bauunternehmer in einer besonderen Vorstellung bei der

Polizeikommission, indem sie darauf hinweisen, daß in der Nähe der Kirche ja auch das Kirchenwirtshaus, das Haus des Schuhmacher, wo die wöchentlichen Kasinobälle abgehalten würden, das Wagnerbräuhaus, worin besonders in der Karnevalzeit oder bei Hochzeiten Tag und Nacht lärmend gezecht und getanzt würde, sich befänden. Es sei aber noch niemand eingefallen, eines dieser öffentlichen Häuser, weil sie näher als andere der Kirche seien, für religiöser als andere oder die Kirche deshalb als entweiht anzusehen. In Amberg, wo das Volk so christkatholisch wie in Landshut sei, befinde sich die Trinkstube, wo die Redouten abgehalten würden, nahe der Kirche und man nehme kein Ärgernis daran. Was die Feuersgefahr anlange, müßten ja auch im neuen Schauspielhaus Wächter aufgestellt werden, die einen aufkeimenden Brand sofort ersticken könnten. Der Sandstadl stehe übrigens auf drei Seiten völlig frei und sei leicht zu löschen.

Da man nun einmal sich vorgenommen hatte, ein neues Theater zu errichten, und man das dafür eingesetzte Geld nicht unfruchtbar liegen lassen wollte, einigte man sich schließlich dahin, auf den Sandstadl zu verzichten und sich zu bemühen, ob man nicht den kleinen Kapitelskasten in der Spiegelgasse neben dem Garten des Propstes zu einem Theater gewinnen könnte. Wenn er auch nicht die Größe des Sandstadels besaß, auch nicht dessen reguläre Form und für die im unteren Teile der Alt- und Neustadt Wohnenden etwas weit entfernt war, erschien er doch aus mancherlei Gründen sich noch besser als der Sandstadl zu einem Theater zu eignen. Er stand auf allen Seiten frei, es brauchte das Theater nicht erst über eine Stiege hoch, wie es dort hätte geschehen müssen, sondern konnte gleich zu ebener Erde errichtet werden. Was als das Wichtigste aber erschien: er unterlag keiner geistlichen Kritik und keinem Anspruch auf ein Schulhaus.

Soweit stand die Sache am 19. Dez. 1804. Die Unternehmer erklärten aus Patrotismus für ihre Vaterstadt und aus Gehorsam gegen Churfürstl. Durchlaucht auch diesen Kasten zu einem Theater auszubauen, obwohl sie überzeugt seien, daß dieses Projekt mehr Schwierigkeiten und Baukosten verursachen würde.

Für so ganz selbstlos aber hielt man den Patriotismus und den Gehorsam der Unternehmer in einem Teil der Bürgerschaft nicht.

Man verstand hier wohl, daß diesen aus der Verwendung des Theaters als Redoutensaal ganz ansehnliche Einnahmen zuflossen.

Die Konkurrenz, die um ihren Geldbeutel fürchtete, erhob in der Person des Weingastgebs Pfister denn auch ihr Haupt und beschwerte sich bei der Landesdirektion über die Absicht im neuen Theater auch Redouten zu geben, mit dem vorläufigen Erfolg, daß die Eröffnung von Redouten zu inhibieren sei. Pfister weist nach, daß ihm allein das Recht zustehe, Redouten abzuhalten. Sein Privileg gehe schon auf das Jahr 1731 zurück. Er besitze einen Redoutensaal, der an Größe und Schönheit alle übrigen Säle der Stadt überrage. Um den Musik- und Tanzliebhabern entgegenzukommen, habe er noch den dem Handelsmann Simon Huber gehörigen, an seinen Saal anstoßenden Stall gekauft, so daß der Saal bei einer Länge von 60 und einer Breite von 38 Schuh gut 250 bis 300 Gäste aufnehmen könne. Auch die Weingastgeb Kerner, Fahrmbacher und Beyerlein besäßen entsprechende, wenn auch nicht so große Säle.

Ganz besonders hatte man es abgesehen auf den Hauptunternehmer Schuhmacher, der, wie es hieß, sich aus einem Fremdling aus dem Staube zu einem begüterten Bürger emporgeschwungen habe, da er jederzeit und von allen Seiten vorgezogen worden sei. Habe er doch seine Caffee-, Billard- und Traiteur-Conzession unentgeltlich erhalten, sei er doch als Tanz- und Fechtmeister von der hohen Landschaft eigens besoldet und habe er für sein Schlößlein sogar eine Bierschenkerlaubnis erhalten. Schuhmacher war offenbar geschäftlich ein sehr vielseitiger Mann, der sich Geld zu machen verstand, dem das Handwerk zu legen, die Konkurrenz sich alle Mühe gab.

Die Unternehmer suchten auf diesen Einspruch hin auf Pfister und seinen Anhang beruhigend einzuwirken, indem sie erklärten, daß es durchaus nicht in ihrem Sinne liege, Pfister zu schädigen. Sie wollten den Theaterbau so ausführen, daß er nur der Bestimmung eines gut eingerichteten Theaters entspreche, zu keiner Zeit aber darin Bälle oder Redouten abgehalten würden. Pfister gibt sich damit zufrieden. Der Bau des Theaters wollte aber nicht recht in Fluß kommen. Wohl hatte der Stadtmagistrat nichts versäumt, um durch immer wieder neue Berichte an die kurfürstliche Regierung

diese zu einer Entscheidung in der Frage der Überlassung des Kapitelsaales zu veranlassen, er hatte es auch durchgesetzt, daß der Landesdirektionsrat v. Obernberg den Auftrag erhielt, sich nach Landshut zu begeben, die zur Errichtung eines Theaters in Betracht kommenden Lokalitäten oder andere entsprechende Gebäude zu untersuchen, sich mit den betreffenden Stellen zu beraten und Bericht zu erstatten. (30. 1. 1805.)

Doch der Winter verging, ohne daß die Theaterfrage einen Schritt weiter gekommen wäre. Im Frühjahr nun, der für das Bauen günstigsten Zeit, beklagen sich die Unternehmer über die Verzögerung und stellen als letzte Frist für den Beginn des Baus den folgenden Monat, sonst sei man entschlossen ganz von dem Unternehmen abzustehen. Um einen Druck auf die Regierung auszuüben, soll die Polizeikommission bei dieser eine Finalentschließung erwirken. (8. 4. 1805.) Unterdessen war aber schon die erwartete Churfürstl. Entschließung eingetroffen, wonach der oben genannte kleine Kapitelskasten zum Theater herangezogen werden dürfe, nachdem das Rentamt erklärt hatte, daß er hinsichtlich des Getreidedienstes entbehrlich sei. Doch, wie sagt Busch: „Erstens ist es anders, zweitens als man denkt“? Noch sollten die Landshuter in der nächsten Zeit zu keinem Theater kommen. Was schuld daran war, ist nicht einwandfrei festzustellen. Wohl in erster Linie die auch Landshut stark berührenden politischen Verhältnisse, die daraus erwachsenden kriegerischen Lasten und Bedrängnisse — vgl. das Jahr 1809 —, die den Theaterbau ganz in den Hintergrund drängten, bis die Sache 1812 von neuem aufgegriffen wurde.

Die Zeit der Wandertruppen, von denen freilich viele dem langen Krieg zum Opfer gefallen waren, schien, wenn auch nur vorübergehend, wieder gekommen zu sein. So hören wir am 2. März 1807 und noch einmal am 27. Februar 1808 von diesbezüglichen Gesuchen an den Stadtmagistrat, die aber in Rücksicht auf die Universität eine Absage erfuhren. Am 15. März 1810 richtet dann das Mitglied des Bamberger Kgl. Hoftheaters, Herr v. Lochow, die vorsichtige Frage an die Stadt, ob schon eine Theaterdirektion für Landshut bestimmt sei. Er wolle einen Plan vorlegen, wonach eine moralisch gute Schauspielergesellschaft nach allgemeinen Wünschen permanent oder alternativ benützt werden könnte. Die

Polizeikommission überließ die Entscheidung darüber in zuvorkommender Weise dem Senat, der urteilen solle, ob die Wintermonate hindurch der ermüdenden und der Gesundheit nachteiligen Belustigung des Tanzes eine gut geordnete Schauspielgesellschaft der Abwechslung wegen an die Seite gestellt werden sollte.

Diese Rücksichtnahme auf die Universität hatte ihre besonderen gewichtigen Gründe. Denn zwischen den Herrn Studenten und den Schauspieldirektoren kam es wegen der in manchen Stücken liegenden Tendenz oder darin gebrachter, wenigstens von den Studenten auf sich bezogener Anspielungen gar oft zu unliebsamen, die Ruhe der Stadt störenden Vorkommnissen, die den Senat der Universität veranlaßten im allgemeinen Stellung gegen die Zulassung der Schauspieltruppen zu nehmen. Auch die Landesdirektion hatte sich schon mit der Sache befaßt und durch einen diesbezüglichen Befehl vom 12. August 1803 die Polizeibehörde wegen solcher Theaterbewilligungen verantwortlich gemacht.

Wir hören von solchen Auftritten, wie sie übrigens auch zwischen den Akademikern und dem Militär oder den Handwerksburschen vorfielen — schon 1801 ereignete sich ein Streit mit den letzteren, die eine ziemlich drohende Haltung gegen die Studenten einnahmen; 1804 brach ein scharfer Konflikt mit dem Militär aus, der zur Folge hatte, daß dieses nach Ingolstadt verlegt wurde; erneute Tumulte gegen die Soldaten kamen 1811 vor — anläßlich der Anwesenheit der Truppe des Schauspieldirektors Joh. Weinmüller im Dez. 1803, der das Unglück hatte, durch die Aufführung des Jünger'schen Lustspiels: „Erziehung macht den Menschen" in den Verdacht zu kommen, als ob er mit diesem Stück die Herren Akademiker hätte beleidigen wollen. Auf dem das bürgerliche Trauerspiel von F. H. Ziegler „Eulalia Meinau oder die Folgen der Wiedervereinigung" ankündigenden Theaterzettel vom 3. Dez. des erwähnten Jahres gibt er die feierliche Erklärung ab, daß „seine Übereilung, hervorgebracht durch heftiges Temperament, auch selbst im Augenblicke ihres Ausbruchs, keineswegs eine Beleidigung der Titl. Hrn. Akademiker überhaupt seyn sollte", und bittet dieselben, seine „aufrichtige Erklärung der vollkommensten Hochachtung mit Nachlaß und Güte aufzunehmen". Sie sollten doch nun wieder seiner Bühne die Ehre ihres Besuches schenken; er sei,

wenn sie seine heutige Einladung annehmen wollten, bereit, diese unumwundene Erklärung vor verehrungswürdigen Männern auch mündlich zu machen. Er habe das schon am vergangenen Mittwoch bei dem Stücke „Der Opfertod“ tun wollen, sei aber damals nicht gehört worden.

Dem Gesuche v. Lochows hat man nicht stattgegeben, obwohl der akademische Senat in seiner Erwiderung vom 26. März 1811, wozu er sich aber ein volles Jahr Zeit gelassen hatte, sich nicht direkt gegen ihn aussprach; er hat aber doch Bedenken darüber geäußert, daß das Bestehen einer Schauspielergesellschaft in Landshut seine großen Schwierigkeiten habe.

Diese Schwierigkeiten bestanden damals eben in dem gespannten Verhältnis zwischen den Studenten und dem Militär, das von neuem die Allerhöchste Stelle beschäftigte, und in der Tatsache, daß gerade im Jahre 1811, wie es in dem Bericht des Polizeikommissariats an das Kgl. General-Kommissariat des Isarkreises vom 17. Dez. 1811 heißt, sich die so schwer verpönten, mehrere Jahre verborgenen Landsmannschaften, gegen welche eine Allerhöchste Entscheidung vom 20. Jan. 1807 exemplarische Strafen verhängt hatte, in einem Grade entwickelt hätten, daß dadurch jede persönliche Sicherheit einzelner, wie die Akten nachweisen würden, gänzlich aufgehoben würde. Wohl wurden durch energisches Zugreifen der Polizei am 31. August 1811 die neuen Verbindungen wieder gesprengt, aber die Versuche, die Landsmannschaften, diesmal mit Hilfe junger Adeliger, trotz des Verbotes neu aufleben zu lassen, ruhten nicht und darum glaubte das Polizeikommissariat auch das Gesuch des Schauspieldirektors Ferari aus Salzburg, der von Aschermittwoch 1812 an durch zwei oder dritthalb Monate in Landshut spielen wollte, nicht befürworten zu können, wenn er sich auch nicht der Einsicht verschließen konnte, daß ein Theater mit einer geordneten Gesellschaft unter Leitung eines soliden Unternehmers nicht allein zur ästhetischen und nationalen Bildung junger Männer viel beitragen könne, sondern auch der gegebene Ort sei, wo die Studierenden nach dem Kollegienschlusse in den Wintermonaten Erheiterung finden und mit den gebildeteren Menschenklassen zusammentreffen könnten, wodurch die Gelegenheiten zum Trinken und zu Zusammenstößen und Balgereien mit

Handwerkern 2c. vermindert oder ganz entfernt würden. Mit besonderem Nachdruck aber wendet er sich gegen die völlig unbegründete und bizarre Behauptung der Unvereinbarkeit einer Schaubühne mit einer Universitätsstadt, die offenbar von gewissen Kreisen in dem Streit für und wider das Theater vertreten worden ist, indem er auf andere Universitätsstädte, wie Erlangen, hinweist, wo solche Institute ohne Beeinträchtigung der öffentlichen Ruhe und Ordnung bestünden bezw. bestanden hätten. Aber freilich in Landshut hatte man kein geeignetes Lokal dafür. Denn das Brodhaus kam aus bekannten Gründen als Theater nicht mehr in Frage, der einzig brauchbare große Klerikalseminarssaal wurde seitens der Universität für eine Spielgesellschaft nicht freigemacht und gegen die Errichtung eines Theaters in einem Gasthofe bestanden die mannigfaltigsten Schwierigkeiten und Anstände.

Die alte Residenz- und neue Universitätsstadt Landshut sollte also nicht einmal des Glückes nur vorübergehend anwesender Schauspieltruppen teilhaftig werden, ein für den Stolz seiner Bürger, die sich auf die denkwürdige Vergangenheit ihrer Stadt so viel zu gut taten, unerträglicher Gedanke. Aber um zu beweisen, daß man des hohen Geschenkes einer Universität würdig und daß man bereit sei, für ihre Erhaltung alle nur erdenklichen Opfer zu bringen, wurde man sich gegen Ende des Jahres 1812 im kgl. Munizipalrat der Stadt zur Erstellung eines Theaters, welches den Zeitumständen angepaßt sei, schlüssig. Das alte, baufällige Brodhaus konnte zwar nicht mehr hiezu verwendet werden, doch sollte es, da es „ohnehin seit unfürdenklichen Zeiten zu diesem Zweck bestimmt gewesen sei", veräußert und der Erlös zu einem schicklichen Theaterbau genommen werden. Da aber die Verkaufssumme dazu nicht hinreiche, sollte, wie früher schon einmal, an die Allerhöchste Stelle die Bitte gerichtet werden, daß ein königliches und dazu taugliches Gebäude unverbindlich überlassen und der Erlös aus dem Brodhaus zur Beschafffung der inneren Einrichtung verwendet werde.

Und auf welches königliche Gebäude hatte man diesmal sein Auge geworfen? Man höre und staune! Auf — die Heiliggeistkirche, die man als das schicklichste Lokal für ein Theater ansah, da sie ja an und für sich zu keinem anderen Zweck mehr tauglich sei.

Doch kein Tadel den frommen Landshutern gegenüber! Man dachte und tat damals nicht anders als sonstwo auch. Hat man doch in dem von der allerhöchsten Stelle aus dem Volke suggerierten Säkularisierungstaumel da und dort im gut katholischen Bayerland Dome und Klöster zu Steinbrüchen für die Bauern verfallen lassen und altehrwürdige unterirdische Begräbnisstätten aus lauter Profitgier zu Weinkellern umgestaltet, Vorgänge, die für die pietätlose und kulturwidrige Gesinnung der Aufklärungszeit bezeichnend sind. Warum sollte da den Landshutern eine durch lange Kriegsjahre mitgenommene Kirche nicht für ein Theater brauchbar erscheinen? Schon 1804 hatte man davon gesprochen, in einer Kirche ein Theater zu errichten, hatte aber aus religiösen und politischen Bedenken damals den Plan fallen lassen. Von solchen Bedenken war jetzt keine Rede mehr. Am 8. Nov. 1812 macht das Polizeikommissariat pflichtgemäß dem Pfarramt St. Jodok von der Absicht der kgl. Stiftungsadministration und der diesseitigen Behörde Mitteilung davon, daß man die Heiliggeistkirche einem gemeinnützigen säkularen Zwecke zuführen wolle. An demselben Tage ergeht von der gleichen Stelle an das Rektorat der Hohen Schule in Landshut ein Bericht des Inhalts, daß man wohl früher wegen der besonderen Verhältnisse es nicht für ratsam gehalten habe, zur Zeit der Anwesenheit der Studenten theatralische Vorstellungen zu geben, daß man aber jetzt wegen der veränderten Umstände ein Theater unter gewissen, mit dem Rektorat zu verabredenden Modifikationen und Maßregeln direkt für gut und notwendig halte. Der akademische Senat möge seine gegenwärtige Gesinnung und Ansicht kundtun. Und um den Vorschriften der allgemeinen Verordnung vom 29. Jan. des Jahres VII (1812) zu entsprechen, wurde gleichzeitig ein Untersuchungsverfahren über die Entbehrlichkeit der Kirche eingeleitet, das nicht allein wegen der Namen der Herrn, die eine solche Entbehrlichkeit befürworteten und bestätigten, sondern besonders wegen der dabei geäußerten Urteile über den Zustand der Kirche und auch über allgemeine Verhältnisse der Stadt von Interesse ist.

Danach zählte die Stadt damals 7571 Seelen mit 3 Pfarreien und mehreren Nebenkirchen, das Militär und die Studenten in Zahl von 640 nicht mit eingerechnet. Die Heiliggeistkirche war seit

April 1809 gesperrt, weil sie zu einem Heu-, Stroh- und Habermagazin für die Kriegstruppen umgewandelt worden war. Dadurch, wie auch durch die Kämpfe, die am 16. und 20. April 1809 zwischen den französischen und österreichischen Truppen stattfanden, war die Kirche stark mitgenommen worden. Die Dachung wurde baufällig, alle Fenster ruinös. Die Herstellungskosten wurden auf 1500 fl. geschätzt; der Spitalfond hatte jährlich zur Unterhaltung der Gebäude 300 fl. aufzubringen. Auch in polizeilicher Hinsicht wurde die Erhaltung der Kirche nicht als vorteilhaft hingestellt. Im Gegenteil, es sei, da die Kirche auch für trigonometrischen Gebrauch nicht in Frage komme, ein Gewinn für die Schönheit und Sicherheit der Stadt, wenn die Kirche durch Verwendung zu einem weltlichen Zweck wieder benützt, der ruinöse Zustand verbessert und die bevorstehende gänzliche Baufälligkeit verhindert werde. Das Gebäude solle zu einem öffentlichen Zweck, zu einem Staats- oder Gemeindebedürfnis und vorzüglich zu einem Theater verwendet werden. Unterschrieben ist dieses Gutachten an erster Stelle von dem Stadtpfarrer bei St. Jodok, Winter, dann von dem Polizeidirektor v. Christmar und dem Administrator Mayr.

Doch die Landshuter hatten auch diesmal die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Es waren höhere Kräfte am Werke, die das zu verhindern wußten. In seinem Antwortschreiben vom 9. Nov. 1812 weist ihnen die kgl. Communal-Administration, unterschrieben Haarbeintner, Administrator, nach, daß der dereinstige Kaufschilling für das auf 2500 fl. geschätzte Brodhaus bereits für den Schuldentilgungsplan zur Abzahlung der zur Stiftung zum Heil. Lazarus schuldenden Kapitalien in der Höhe von 2400 fl. bestimmt sei. Es dürfte sich übrigens der Verkauf des Hauses auch deswegen in die Länge ziehen, weil nach Vorlage der Akten noch abzuwarten sei, ob das kgl. Ärar die städt. Waage gegen Übernahme des Waagmeisters Steger acceptiere, folglich ein anderes Waag- und Hall-Lokal ausmittle oder das fragliche Haus selbst käuflich eintue und bauen lasse. Man könne daher der Meinung des Municipalrates, daß mit dem Kaufschilling des Hauses zur Etablierung eines Theaters ein Opfer gebracht werden solle, nicht beistimmen und zwar umso weniger, weil man glaube, daß es weder die Willensmeinung der Regierung noch der Universität sei, daß ein beständiges

Theater errichtet werde, in dem bisher nur aus Rücksichten einer Truppe gestattet wurde, Spiele während der Ferien aufzuführen. In der Tat, auch die Universität wollte vom Theater nichts wissen, wie ihr Antwortschreiben vom 14. Nov. 1812 ausweist. Der derzeitige Rektor Winter verschanzt sich freilich dabei hinter die Allerhöchsten Rescripte, „die in Mitte liegen". Die Geschichte des Landshuter Theaters war um eine Episode reicher.

Es sollte nun beinahe 30 Jahre dauern, bis Landshut ein eigenes, festes Theater erhielt. Die Freude am Theaterspielen verdarb darunter nicht, wenn auch das gesellschaftliche Leben durch ein Theater stärkeren Anreiz gefunden hätte. Um dieses nicht ganz einschlafen und erlahmen zu lassen, bildete sich im Nov. 1817 und zwar unter der Protektion und Leitung des damaligen Rektors der Universität, des Hofrats Mittermeyer, wie in vielen anderen, viel kleineren Städten auch, denn das Theaterspielen war damals Mode geworden, ein Liebhabertheater aus den höheren Ständen, das nun in den verschiedensten Lokalitäten seine Gastrollen geben mußte. Zunächst fand man Unterkunft in der Residenz, wo schon oft, zuletzt während des Aufenthaltes des Herzogs und Pfalzgrafen zu Birkenfeld, Wilhelm, in den Jahren 1780—1800, gespielt worden war, worauf oben schon hingewiesen wurde. Als dieser im Jahre 1800 Landshut mit Bamberg vertauschte, überließ er das Theater in der Residenz geschenkweise dem Armenfond. Das Verfügungsrecht darüber stand dem Polizeikommissariat zu. Diese Theatereinrichtung konnte man nun wohl gebrauchen. Entsprechende Gesuche an den Obersthofmeisterstab fanden, da man die Einnahme restlos dem Armenfond zuführen wollte, für den Winter 1817/18 sofortige Bewilligung. Freilich wurde die Theaterleitung für alle ev. Schäden haftbar gemacht. Aber auf die Dauer, das wußte und merkte man, durfte man in der Residenz nicht spielen. Die Schloßverwaltung scheint überhaupt von Anfang an einen ablehnenden Standpunkt eingenommen zu haben. Sonst hätte sie nicht an den Magistrat das Ansinnen gestellt, es möchte das Lokal, in dem sich das Theater befand, geräumt werden, was nach ihrer Auffassung schon längst hätte geschehen sollen. Auf dringende Vorstellungen beim Obersthofmeisterstab erhielt man dann noch Galgenfrist bis Spätherbst 1820. Man mußte sich daher unterdessen nach anderen

entsprechenden Räumen umsehen. Als solche wären in erster Linie in Frage gekommen der Musiksaal des ehemaligen Kreuzklosters, der damaligen Studienanstalt, das zur einen Hälfte und zwar mit dem fraglichen Saal im Eigentum des Studentenseminarfonds, zur anderen Hälfte in dem des Studienfonds stand, dann aber auch für den Fall der Spielverweigerung in der Residenz trotz aller baupolizeilichen Bedenken das alte Brodhaus, auf das man in der Not immer wieder zurückgriff.

Eine neue Kommission — die wievielte wohl? — untersuchte den baufälligen Kasten, konnte aber bei allem guten Willen zu keinem positiven Ergebnis kommen. Und da auch die kgl. Stiftungsadministration das Spiel in der Studienanstalt nicht gestattete, blieb nur wieder ein Gesuch an den Obersthofmeisterstab um Spielerlaubnis in der Residenz übrig, die aber erst nach zweimaligem Anklopfen eintraf. Für den Winter 1819/20 wurde sie dann überhaupt von vornherein verweigert. (10. Dez. 1819.) Daher mußte der sich nun auftuende Casino-Theaterverein im Winter 1819/20 im Gasthof zum Kronprinzen seine Gastrollen geben, wo am 24. Februar 1820 das Stück: „Die Verwandten“ über die Bretter ging, die 4. Vorstellung vom 21. März 1820 findet im Saale des Herrn v. Cammerloher statt. Die dabei benutzte Theaterausstattung war die nunmehr dem Armenfond gehörige, von Herzog Wilhelm geschenkte Einrichtung, die auch den vorübergehend in Landshut anwesenden Theatergesellschaften zur Verfügung gestellt wurde und die, wie ein Inventarverzeichnis, das Schauspieldirektor Ekkart am 8. August 1821 übergeben wurde, folgende Gegenstände enthielt: 1 Podium, bestehend aus 14 langen Fußbrettern und 12 kleineren Notbrettern und 20 noch kleineren, 4 Schrägen, 6 Rollisten, ein rotes Zimmer vorstellend, 6 Rollisten, ein blaues Zimmer darstellend, 6 Rollisten, eine Straße darstellend, 6 Rollisten, einen Garten und 6 Rollisten, einen Wald bezeichnend; 4 hintere Stücke, ein Bauernzimmer; 1 Haus Rollist, 4 Versetzstücke, ein Stück Mauer, 2 Türen, 5 Bäume von verschiedener Größe, ziemlich abgenutzt, 5 Wolken und Servitten, 6 Gardinen, 2 vordere Portale, 6 Rollisten, Kannen, 2 von Holz gemachte Rasenbänke zum Garten, 1 schwarzes Gitter, 1 Souffleurkasten, 1 altes Musikpult, 2 grüne angestrichene Bretter zum Garten, 7 Lichtbretter,

18 flache kleine blecherne Leuchter, 23 große Lampen, 12 lange Lichtröhren, 1 Löschhörnerl, 1 Hellebarde, 4 rottücherne Sitzpolster, 4 Aufstellbalken von größerer Gattung, 4 kleinere. Ekkart meint, bei seinem letzten Hiersein seien 48 Lichtröhren vorhanden gewesen, jetzt nur noch 12. Viele dieser Gegenstände mögen in der nächsten Zeit schon verschlampt und völlig unbrauchbar geworden sein, sonst hätte sich 1827 Bürgermeister Lorbeer nicht durch Vermittlung des Herrn von Plankl um die Einrichtung des Tegernseer Hoftheaters beworben. Leider war nur noch die Maschinerie des Theaters zu bekommen, die für Landshut unentgeltlich zu beschaffen Herr Egid von Kobell beim Kabinettsprediger der Königin Karoline, Schmid, sich einzusetzen versprach. Ob es in der Tat auch dazu gekommen ist, entzieht sich meiner Kenntnis.

Für den Winter 1827/28 bildete sich eine neue, meist aus den Reihen der höheren Beamten und ihrer Damen hervorgehende Theatergesellschaft, die ihre Vorstellungen nur vor Mitgliedern und eingeführten Gästen der Vereine „Frohsinn“ und „Harmonie“ im Saale des oben genannten Gastgebers v. Cammerloher gab, nachdem schon 1823, wenn auch nur vorübergehend, unter Leitung des Faktors in der Thomann'schen Buchdruckerei, Benjamin Vogt, der öfters als besonderer Theaterfreund genannt wird, im Brodhaus zu Gunsten der Poliklinik theatralische Vorstellungen gegeben worden waren.

Der neue Theaterverein, der die ganz besondere Unterstützung seitens der Stadt erfuhr, hielt sich bis zum Jahre 1833, wo er infolge der Versetzung der meisten Mitglieder, in erster Linie infolge des Wegzugs des bisherigen Direktors Grafen v. Holstein nach München sich auflöste. In der schriftlichen Zusammenstellung der Theaterutensilien, die der Accessist Joseph Goetz dem Bürgermeister übergab, sind die Titel der Stücke interessant, die gegeben wurden. Namen, die für jene Zeit des bürgerlichen Schauspiels ganz besonderen Klang hatten, finden wir unter den Autoren. Obenan steht natürlich Kotzebue mit 14 Stücken unter 50, dann folgen Raupach, Ziegler, Jünger, Müllner, Castelli, Houwald, Hell und Babo, daneben selbstverständlich auch Johanna v. Weißenthurn, die dramatisch so fruchtbare, und nicht zuletzt Theodor Körner mit seinem Drama „Hedwig“ und seinem Lustspiel „Die Braut“.

Zwei Jahre später jedoch geht aus den Reihen der in Landshut zurückbleibenden Regierungsbeamten als Kern ein neuer Theaterverein hervor, dessen Ausschuß aus 7 Mitgliedern besteht. Als Vorsitzender figuriert Kgl. Oberstleutnant Freiherr von Hohenhausen, als Kassier und Sekretär der Appellationsgerichts-Accessist Götz, als Regisseur der Kreis- und Stadtgerichts-Accessist Karl Epplen, als Beisitzer Hauptmann v. Suckow, die Appellationsgerichts-Accessisten Wiesend, v. Schleich und der Kreis- und Stadtgerichts-Accessist Max Porzer. Man erhält auf Ersuchen die Erlaubnis, unter gewissen Bedingungen im Deklamationssaale des Kreuzklosters spielen zu dürfen. Man hatte aber kaum das Theater eröffnet, da legt der Pfarrherr von St. Jodok sein Veto dagegen ein und am 29. März 1835 erscheint, von dieser Seite erwirkt, ein Regierungsbefehl betr. Einstellung der Vorstellungen. Denn man habe mit größtem Mißfallen gesehen, welch eigenmächtige Vorkehrungen die Theatergesellschaft in dem ihr für das laufende Jahr zur Benützung überlassenen Saal sich erlaubt habe. Sie habe Änderungen und Beschädigungen am Gebäude vorgenommen durch Niederreißen einer Mauer, durch welche der Saal von der noch nicht exsekrierten Kirche geschieden werde. Der Theaterverein erhält die Auflage den Musiksaal in den früheren Zustand zurückzuversetzen und jeden weiter angerichteten Schaden wiedergutzumachen.

Die vielen baulichen Veränderungen, die im Kreuzkloster nötig gewesen waren, hatten den Theaterverein in Schulden gestürzt, die nicht abgezahlt werden konnten, wenn man nicht spielen durfte. Daher sah man sich wieder nach dem früheren Lokal beim Gastgeb Brückl um, in das man mit Erlaubnis des Stadtmagistrats umzog. Den Weg dazu hatte der Vorstand und Protektor des Theatervereins, Freiherr von Hohenhausen, geebnet, der als das Sprachrohr der gesamten Honoratiorenwelt in seiner Eingabe der Hoffnung Ausdruck gab, daß auch die Bürgerschaft zur „beabsichtigt gewesenen Wiederbelebung des geselligen Vergnügens das Ihre beitragen werde“. Man hatte aber offenbar die Hoffnung, doch im Kreuzkloster noch weiter spielen zu dürfen, noch nicht aufgegeben. Denn zwischen der Regierung und dem Stadtmagistrat gingen die Schreiben darüber hin und her, bis am 30. August 1835 der endgültige Bescheid der Regierung erging, wonach die Verwendung

des Kreuzklostersaales zu theatralischen Vorstellungen nicht zu gestatten sei. Man mußte sich also nun doch mit dem Brücklsaal zufrieden geben. Und man fühlte sich bald heimisch dort. Am 28. Februar 1836 kamen zur Aufführung „Die Hagestolzen“ von Iffland und das einaktige Lustspiel nach Skribe „Schüchtern und dreist“.

Da erschien im Landshuter Wochenblatt mit dem Datum 1. Mai 1836 die alle überraschende Anzeige, daß das Gesellschaftstheater samt Costümen und Rollen an den Meistbietenden verkauft werde. Unterschrieben war diese Anzeige vom Kgl. Protokollisten Götz, dem ehemaligen Ausschußmitglied, nunmehr in Amberg, der der Theatergesellschaft Geld vorgeschossen hatte und sich nun durch Veräußerung des Theaters schadlos halten wollte, ohne zu berücksichtigen, daß die Theatereinrichtung größtenteils Eigentum des Armenfonds war. Die Stadt machte auch sofort Anspruch darauf und setzte alle Hebel zur Beibringung der Theatergeräte in Bewegung. In einer Entschließung vom 14. Mai machte sie die Gesellschaft für den Abgang des Theaters haftbar, am 19. beschließt der Armenpflegschafsrat, die noch fehlenden Theatergegenstände im Klagewege beizutreiben. Ob es jedoch so weit kam, ist nicht ersichtlich. Auf jeden Fall zog sich die Angelegenheit die nächsten zwei Jahre noch hin, welche Zeit Herr Götz dazu benützte, in zahlreichen Gesuchen an den Stadtmagistrat, die aber unbeantwortet blieben, und persönlichen Vorstellungen beim Bürgermeister Lorbeer, die gleichfalls keinen Erfolg hatten, zu seinem, dem Theaterverein vorgeschossenen Geld zu kommen. Von seiner ursprünglichen Forderung von 146 fl. 7 kr. ging er herunter auf 100 fl. Aber auch diese Summe bekam er offenbar nicht, obwohl man ihm allseits das Zeugnis ausstellte, daß er ganz uneigennützig gehandelt habe. Schließlich findet sich Götz, nachdem auch das Ersuchen des Theaterausschusses, es möge der Magistrat das Defizit auf den städtischen Theaterfond übernehmen, nichts gefruchtet hatte, dazu bereit, die in seiner Wohnung noch hinterstellten Theatergegenstände ohne Entschädigung herauszugeben, da der Lokalarmenfond sich als Eigentümer geriere. (16. 2. 1837.)

Der Briefwechsel des Protokollisten Götz mit der Stadt läßt nicht allein einen tiefen Einblick tun in die Gründe, die zur Auflösung

des Theatervereins geführt haben, sondern bietet auch manches Neue hinsichtlich der Frage nach einem Theatergebäude. So weist Götz in seinem Brief vom 8. Dezember 1835 zunächst auf die Gründung des Theatervereins hin, der seine Bühne im Kreuzkloster, wo schon vor mehreren Jahren eine Privatschubühne gestanden hätte, aufgeschlagen habe. Durch die geringen baulichen Veränderungen im geräumigen, heizbaren Deklamationssaal sei der Stadt mit einem Schlage ein förmliches Theatergebäude ohne alle Kosten gewonnen worden. Aber der Verein habe trotz der Einsprache vieler Kreise das schöne Lokal schon nach der 2. Vorstellung verlassen müssen, weil man der Regierung eingeredet habe, die Kirche werde entweiht, weil sie noch nicht exsekriert sei, während dies doch längst schon faktisch auf eine Art geschehen sei, welche zu gemein sei, als daß er sie bezeichnen könnte. Es möge dahingestellt bleiben, wer sich mehr gegen die Gebote der Religion und alles dessen, was heilig sei, gefehlt habe, ein Verein, der einem längst mißbrauchten Lokale durch edle und reine dramatisch-musikalische Vorstellungen wieder eine höhere Weihe habe geben wollen, oder Finsterlinge, welche es gewagt hätten, die heilige Religion und den frommen Zeitgeist zum Deckmantel für ihre unlauteren Privatgründe zu mißbrauchen. Der dramatische Verein habe nun im Saale des Weingastgebers Brückl Vorstellungen gegeben lediglich um seine Vorschüsse zu decken. Doch sei dies mißglückt, weil für das Lokal zu hohe Forderungen gestellt worden seien und der Besuch wegen der Beschränktheit des Saales zu gering gewesen wäre. Der Verein habe daher kein anderes Mittel gesehen, als ihm das Theater samt Garderobe an Zahlungsstatt zu geben. Um das Theater der Stadt zu erhalten, habe er das Angebot in der Zeitung gemacht. Aber es habe sich kein Kaufliebhaber gefunden. Dem Magistrat biete sich eine günstige Gelegenheit das Theater samt Zubehör als Eigentum zu erwerben, da das Theater, gering gerechnet, einen Wert von 600 fl. habe. Der Magistrat habe ja bei dem Verkauf des ehemaligen Theatergebäudes, des jetzigen Meindl-Hauses, im Jahre 1826 eine Summe von 4000 fl. gelöst, die, zu 4 % gerechnet, bisher eine Rente von 1600 fl. abgeworfen habe.

Doch, wie oben schon erwähnt, alle Vorstellungen blieben erfolglos. In bürokratischer Weise versteifte man sich auf seinen Besitz-

titel, ohne zu berücksichtigen, wie sehr man dadurch dem eigentlichen Interesse der Stadt und seiner Bewohner schadete. Denn sowohl den oberen Gesellschaftskreisen als auch dem Bürgertum verging nach solchen bitteren Erfahrungen die Lust weiterhin zum allgemeinen Besten und Vergnügen sich zum Theaterspielen herzugeben. Eine weitere Episode im Theaterleben der Stadt hatte damit ihren nicht gerade rühmlichen Abschluß gefunden.

Nun endlich sollte der Stadt jahrzehntelang gehegter Wunsch, ein festes, selbständiges Theater zu erhalten, in Erfüllung gehen. Was dem Magistrat mit Unterstützung nicht ganz uneigennütziger Bürger, besonders zur Zeit gesteigerten Selbstbewußtseins während der leider nur zu kurz dauernden Universitätsperiode, nicht gelungen war, das erwuchs plötzlich zu Beginn der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts durch die Initiative des Maurermeisters Johann Bernlochner, der am 1. Juni 1841 dem Stadtmagistrat die Mitteilung macht, daß der von ihm allein und auf eigene Kosten unternommene Theaterbau, der den Lokalverhältnissen Rechnung trage, seiner Vollendung nahe sei und im Herbst das Theater eröffnet werden könne. Er halte sich für berechtigt, zu vertrauen, daß man die Rentierung seines ausgelegten beträchtlichen Baukapitals auf tunlichste Weise unterstütze, und er hoffe, von der Polizei die Vergünstigung zu erhalten, daß eine jede Schauspielertruppe, die sich hier mit polizeilicher Bewilligung auf längere oder kürzere Zeit produzieren wolle, ihre Vorstellungen nur im Theater gebe und deshalb mit ihm zu kontrahieren habe. Und um sich für die Zukunft dem Magistrat gegenüber besonders hinsichtlich der Erbauung eines Konkurrenztheaters zu sichern, erweitert er sein Ersuchen dahin, daß für die Vergünstigung auch die Bestätigung der Kgl. Regierung erwirkt werde.

Der Magistrat ging, wenn er auch froh sein mußte, nun endlich ein passendes Theatergebäude zu erhalten, nicht ohne Widerspruch auf die Forderungen Bernlochners ein und stellte bei Hinübergabe des Bernlochner'schen Gesuches an die Regierung seinerseits folgende Bedingungen: 1. Daß die Bewilligung zu Aufführungen stets nur von der Polizeibehörde abhängig gemacht werde. Auch die Auswahl der Gesellschaft sei deren Sache allein. Ohne diese Erlaubnis dürfe er sein Theater keiner Schauspielertruppe überlassen.

2. Solle er nur theatralische Vorstellungen aufführen dürfen, nicht aber andere Künstlerproduktionen oder sonstige Veranstaltungen, wie Konzerte, Liebhabertheater ꝛc., insoferne seine Theaterlokalitäten hiezu nicht von den Veranstaltern selbst in Erwählung gebracht würden; denn auch die übrigen Wirte und Saalbesitzer seien zur Aufnahme solcher Produktionen berechtigt. 3. Wenn die Stadtgemeinde, wie schon früher geplant, einmal zu einem Theaterbau schreiten würde, wolle sie von Bernlochner darin nicht gehindert werden. Die Stadt behalte sich also in dieser Hinsicht alle Rechte vor. Schließlich dürfe Bernlochner zu keiner Zeit seine Theaterlokalitäten ohne spezielle Polizeierlaubnis zu irgendeiner Produktion eröffnen und man erwarte, daß er sich in Hinsicht der Übernahme des Theaterpersonals keine Unbilligkeiten zuschulden kommen lasse.

Am 15. Oktober 1841 wurde das neue Theater unter der Leitung des Direktors des Münchener Volkstheaters, Johann Schweiger jun., der einer schon Ende des 18. Jahrhunderts auch in Landshut nicht unbekannten Schauspielerfamilie entstammte und der mit Bernlochner schon im Frühjahr 1841 in Verhandlungen getreten war, eröffnet. Sein Ensemble bestand aus 7 Damen und 12 Herren. Zuerst huldigte ein Festprolog der Landesmutter Königin Therese, deren Namenstag begangen wurde, dann erfolgte das vaterländische Schauspiel Uhlands „Ludwig der Bayer“. Auf dem Theaterzettel wendet sich Schweiger mit einigen devoten Worten an das Publikum, dem er verspricht, alles anwenden zu wollen, um dessen werten Beifall zu erringen. Als Preise der Plätze galten: Reserve-Loge 48 Kreuzer; Loge 36 Kreuzer; Sperrsitz 30 Kreuzer; 1. Parterre 24 Kreuzer; 2. Rang 18 Kreuzer; Galerie 9 Kreuzer.

Bernlochner muß mit seinem Theater gute Geschäfte gemacht haben. Denn 1844 hören wir von der Errichtung eines Sommertheaters in seinem Schenkgarten, wo er am Nachmittag Vorstellungen zu geben gedenkt. Wie lange dieses Unternehmen florierte, darüber liegt keine Nachricht vor. Sein Theater aber „im Bernlochner“ hat in ununterbrochener Reihenfolge bis auf den heutigen Tag Generationen von Schauspielern Unterhalt gewährt; viele jugendliche Elemente haben sich hier ihre ersten Sporen verdient,

um dann auf größeren Bühnen ihre schauspielerischen Talente zu entfalten, den Landshutern aber war es stets eine Stätte vielseitigen schönen Vergnügens.



Quellen: Stadtrat Landshut Rep. Reg. Titl. VI, Abt. K, Fach 427; Polizei-Akt, Die Erbauung eines Theaters zu Landshut 1804 bis 1812; — Stadtarchiv Landshut Abt. B XVII, Fasc. 83; — Staatsarchiv München HK, Fasc. 461 u. Fasc. 1285.

Geschichte der zum Hörulhof in Entau zugehörigen Kapelle des hl. Thomas von Canterbury.

Ein Beitrag zu den klösterlichen Eigenkirchen des Donaugaues.

Verfaßt von

Pfarrer Simon Straßer
von Pfelling a. D.
1927.

Aus der Geschichke des Hörnlhofes in Entau, welcher Hof um das Jahr 1127 oder 1138 von der gräflichen Familie von Bogen frei und ledig an das Prämonstratenserstift Osterhofen geschenkt worden war, erhellt, daß zu diesem Klosterhofe frühzeitig auch eine Kapelle gehörte, welche jetzt noch steht. Aus der Geschichte des Klosters Niederaltaich wissen wir, daß durch die Schenkung eines gewissen Paldo, eines bayerischen Edelmannes, der in Irlbach saß und dem das linke Donauufer von der Pogana bis nach Welchenberg hinab zur Verwaltung anvertraut war, die herzoglichen Eigenkirchen in Irlbach und Posching in den Klosterbesitz übergingen. Beide Kapellen waren der Gottesmutter geweiht. Ebenso ging die Kapelle in Niederwinkling durch die Schenkung Fridurichs und seiner Hintersassen, welche dem hl. Johannes dem Täufer geweiht war, alsbald nach der Gründung Niederaltaichs an diese über.

Das Christentum und der Bau dieser frühzeitig gebauten Heiligtümer ist sehr wahrscheinlich auf die Missionierung des hl. Bischofes Rupert zurückzuführen, der ja, von Straubing aus donauabwärts mit seinen Genossen fahrend, überall nach dem Auftrage des Herzog Diets, welchen er getauft haben soll, den Samen des göttlichen Wortes ausstreute und Kapellen und Priestersitze errichtete. 690 n. Chr.

Etwas später, unter Tassilo (749—788), kam auch der Ort Pfelling, welcher damals aus einem Haupthofe (Urmaierhof) und 4 Nebenhöfen sich zusammensetzte, nach dem Kloster Niederaltaich. Die Höfe und Kapellen wurden seelsorglich von den Brüdern des Klosters betreut, und wo noch keine Kapelle vorhanden, baute das Kloster solche. So wurde auch neben

dem Urmaïerhof in Pfelling eine der hl. Martyrerin und Jungfrau Margareta geweihte Kapelle erbaut, für die Bedürfnisse der Villikation und anderer Gehöfte, die sich, wenn auch nicht rechtlich nach Niederaltaich gehörig, doch mangels eines anderen Pfarrverbandes an die Kapelle zu Pfelling hielten und von den Patres des Klosters Niederaltaich seelsorglich mit betreut wurden. Zur Zeit des Bischofes Kuno von Regensburg (1125 bis 1132) und des Abtes Luitpold von Niederaltaich ward aus den Ortschaften Pfelling, Liepolding, Anning und Entau ein Pfarrverband begründet mit der Margaretenkirche zu Pfelling als Sitz. Zur Beschaffung einer Dos mußten nun sämtliche Grundherrn mit ihren Gehöften durch Überlassung von Grundstücken für Kirche und Pfarrer beitragen. Begütert waren damals vor allem der Frammelsberger in Entau und Anning, der Graf von Bogen in Liepolding, das Kloster Oberaltaich in Anning und Liepolding und vor allem der Burgherr Arnold I. in Pfelling selbst. Diese alle mußten von ihren Höfen soviel an Feldern und Wiesen an die Pfarrei abtreten, daß für den Pfarrer ein halber Hof gebildet werden konnte. Die Dos der Kirche mochte einen Viertelhof ausmachen. Außerdem kamen zur Pfarrkirche zwei Sölden in Pfelling und Liepolding und für den Pfarrer eine Sölde in Weinzier und Berndorf und eine im Bezirke Schwarzach in Ainfürst, welche Laudemienpflichtig wurden. Die Kirche in Pfelling erscheint 1148 und 1239 in den päpstlichen Bullen als Eigenkirche des Klosters Niederaltaich, mit den anderen in der Diözese Regensburg liegenden Kirchen Irbach, Posching, Niederwinkling und Schwarzach bestätigt. Sie werden vom Kloster Niederaltaich seelsorglich betreut, das unter der Zeit des Abtes Hermann Weltpriester präsentiert, während der Abt Primarpfarrer bleibt, der diese Pfarreien als Lehen frei vergibt. Der Bischof von Regensburg bestätigt den präsentierten Pfarrer und erteilt ihm die Investitur. Der Abt ist und bleibt Grundherr der Kirche.

Nach germanischem Rechte betrachtete sich der Grundherr, ob Herzog, Burgherr, Bischof oder Abt, als unbeschränkter Eigentumsherr auch über die Kirche, welche er oder seine Vorgänger auf ihrem Grund und Boden erbaut hatten. Das

widersprach ganz und gar dem kanonischen Rechte, nach welchem der Bischof allein oberster Verwalter aller Kirchen sein soll und den Priester zu bestellen hat. Die Kirche führte einen schweren Kampf, um ihrem Rechte auf das Kircheneigentum allmählich Geltung zu verschaffen und die angemaßten Rechte des weltlichen Eigenkirchenherrns auf die sogenannten Patronatsrechte einzuschränken. Dadurch nun, daß solche Höfe mit ihren Pertinenzen, zu welchen selbstverständlich nach dem geltenden Lehensgesetze auch die Kapellen zu rechnen waren, in das Eigentum des Klosters übergingen, und die Untertanen und nichtfreien Hörigen den Abt als ihren Grundherrn anerkannten, kamen sie nicht bloß wirtschaftlich, sondern auch wegen der Kapellen, seelsorglich vom Anfange an von den Mönchen betreut, unter die geistliche Hoheit, wurden sie Pfarrkinder der Klostergemeinde, der Abt blieb, auch nachdem im Laufe der Zeit diese Kapellen selbst das Taufrecht erlangt und zu Kirchen mit allen pfarrlichen Rechten erhoben worden waren, mit einem eigenen Weltpriester, bis zur Klosteraufhebung im Jahre 1803, Patronatsherr der Kirche und der Pfarrei.

Wie das Kloster Niederaltaich, so baute auch das Kloster Windberg auf seiner Villikation Ainbrach ein dem hl. Blasius geweihtes Kirchlein, das 1158 vom Bischof Hartwich II. von Regensburg konsekriert wurde. Durch eine Zehentabtretung eines Degenbergers unbekannten Namens und nicht mehr festzustellenden Zeitpunktes wurde zu dieser Kapelle ein Benefizium gestiftet und sogar das Beerdigungsrecht hatte die Kirche. Welches Benefizium der jeweilige Pfarrer von Pfelling versah. Die Verpflichtung bestand in der Spendung der Sakramente an die Angehörigen der beiden Klosterhöfe, der Mühle und der Hütersamilie. Dafür bezog der Benefiziat bezw. der jeweilige Pfarrer von Pfelling die geringen Stolarien und $^1/_4$ des Getreidezehents für die Persolvierung von jährlich 12 Monatsmessen, die für die Stifter des Benefiziums im Kirchlein zu lesen waren.

In gleicher Weise hatte das Kloster Windberg auf dem Grunde seiner Villikation in Alkofen, in Albertskirchen eine Kirche erbaut, welche sogar pfarrliche Rechte erhielt.

Dieses dem hl. Erzmartyrer Stephan geweihte Kirchlein wurde 1839 wegen Baufälligkeit niedergelegt.

Wie das Kloster Windberg auf seinen Villikationen Kapellen erbaute, so auch dessen Bruderkloster auf seiner bedeutend größeren Villikation Hörnlhof, zu welcher dann 1233 noch der $1^2/_4$ Hofsuß umfassende Frammelsbergerhof in Entau (nach dem Dreißigjährigen Kriege Wackerhof genannt) als Lehenshof gekommen war. Dazu kam eine dem hl. Apostel Thomas geweihte Kapelle.

Diese Kapelle diente dem Maier und seinen Arbeiterfamilien, dem Taglöhner und Hüter (nach dem Dreißigjährigen Kriege war auch ein eigener Jäger mit Familie bei dem Klosterhofe angestellt wegen des nach dem Kriege zunehmenden Wildstandes, wie Wildschweine, Hirsche, welche die Felder verwüsteten) zunächst zur häuslichen Andacht an den Abenden, wie auch an den Sonntagen, denn zur Winterszeit bei Eisgang, Hochwasser wird es den Entauern wie auch häufig heutzutage nicht möglich gewesen sein, nach der Pfarrkirche zu kommen, zumal damals noch keine Fähre bestand, sondern der Verkehr mit dem linksseitigen Donauufer nur mittels Kahn bewerkstelligt wurde. Bei solchen mißlichen Verkehrsverhältnissen konnten die auf dem rechten Ufer ansässigen Hofbewohner beim besten Willen nicht zum gemeinsamen Gottesdienste in ihrer Pfarrkirche erscheinen, sondern mußten sich dann mit der häuslichen Andacht in der Hörnlhofer Kapelle begnügen.

Bauzeit der Kapelle.

Nach den Kunstdenkmälern des Bezirksamts Straubing, Seite 166 (auf Seite 168 befindet sich eine Abbildung der Kapelle), stammt diese kleine romanische Anlage aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, hätte also die gleiche Entstehungszeit wie die Kirche in Ainbrach. Die romanische fensterlose Apsis ist noch unverändert erhalten, dagegen hat das Langhaus im 18. Jahrhundert eine Veränderung erfahren durch Erweiterung der beiden Fenster im Barockstil und durch Aufsetzung eines spitzen Dachreiters. Das merkwürdigste ist der spätromanische Türsturz aus

Sandstein, der in Tympanonform ein Kreuz, beiderseits mit zwei Rosetten, aufweist. Die Westwand der Kapelle wird gestützt durch zwei sehr ruinöse Pfeiler aus Granitsteinen, welche keilförmig sich bis zur unteren Fensterhöhe an die Mauer anfügen. Die Dachung besteht aus hohlen Ziegeln.

Das Innere des Kirchleins.

Die halbkugelige Concha (muschelförmige Ausbauchung des Chores) wird durch einen schlichten Triumphbogen von dem zwei Chorquadrate haltenden Schiffe getrennt. Der Triumphbogen ruht auf einem vielleicht nicht mehr ganz ursprünglichen Abacuskapitäl (Abacus = Deckplatte eines Kapitäls). Die Decke des Schiffes ist durch Stuckierung gegliedert, und zwar im Barockstile. Mitten durch die barock erweiterten Fenster geht der Verjüngungsabsatz der Umfassungswände, die hier plötzlich um einen halben Stein schwächer werden. Das Chorblatt stellt in schlechter Ausführung die Ermordung des hl. Bischofes Thomas von Canterbury dar. Sonst enthält das Kirchlein einen Crucifixus und eine Mater Dolorosa in guter Ausführung. Die kleinen Kreuzwegstationen wurden unter Pfarrer Stefan Pfanzelt von Pfelling (1758—1762) angeschafft. Gutsmaier war damals Benno Groll. Der spitze Dachreiter enthält eine Glocke.

Die Glocke.

Die 6 Henkel sind mit Cherubköpfen verziert und auf Ösenkern radial verteilt. Platte leicht gewölbt. Halszier über dem Textband kleine, unter demselben größere Akantuspalmetten. Der Text lautet: † AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS. TEKUM. 1715. Bild gekrönte Madonna mit nicht gekröntem Kinde und Szepter. Zeit und Ausführung lassen auf einen Guß von Joh. Sedlbauer-Straubing schließen. Durchmesser 41 cm. Höhe mit Krone 38 cm, ohne dieselbe 29 cm. Ton etwas tiefes b. Eine Rarität ist hier die prächtige Jochbeschlagzier aus Eisen in hübscher Stemmarbeit. (Diese Glockenbeschreibung verdankt der Verfasser der Güte des Herrn Spitalpfarrers Jos. Oberschmid in Straubing.)

Die Kapelle scheint bei ihrer Erbauung keinen Altar zum Celebrieren gehabt zu haben. Einen solchen erhielt dieselbe im Jahre 1469.

In Sittersberger Geschichte des Klosters Osterhofen ist Seite 180 folgende Notiz über den Hendlhof und seiner Kapelle enthalten:

Die Kapelle in Hendlhof bei Pfelling (in der Nähe von Bogen) wurde im Jahre 1469 zu Ehren des hl. Thomas von Canterbury geweiht. Daselbst mußte der jeweilige Seelenhirt (Pastor) von Pfelling an allen Freitagen das hl. Meßopfer darbringen und der dortige Gutsmaier (rusticus) bei jeder hl. Messe 15 Pfennig opfern.

Angegeben ist der Consekrator des Kirchleins bezw. des Altars nicht. Es ist aber anzunehmen, daß, nachdem das Kirchlein im Eigentum der Stiftsherrn von Osterhofen gestanden, dasselbe auch vom Bischof von Passau geweiht wurde, und das wäre Ulrich III. der Edle von Nußdorf gewesen (1451—1479). Hiebei scheint die Kapelle bezw. der Altar seinen bisherigen Titel-Patron, den Apostel Thomas, mit dem hl. Thomas, Bischof von Canterbry, vertauscht zu haben. Daß dem so sei, ergibt sich daraus, daß wohl der Aposteltag, nicht aber das Fest des Thomas von Canterbury in der Kapelle festlich begangen wurde. Die Gottesdienstordnung der Pfarrkirche Pfelling, welche der Taufmatrikel am Anfange beigeschrieben ist, enthält nämlich folgenden Eintrag: 21. Dezembris. Thomae Apostoli — Peragitur officium et concio trans Danubium in Entau = Am 21. Dezember. Tag des Apostels Thomas Amt und Predigt über der Donau in Entau. Eine weitere Notiz im Anschlusse an die alte Gottesdienstordnung, die Beschreibung der Pfellinger Kirche, besagt über die Kapelle in Entau Nachstehendes: Cis Danubium apud villam vulgo der Hienlhof dicta est capella in honorem S., Epi. et M. Thomae Cantuariensis exstructa non dotata. in qua ex consuetudine in festo S. Thomae Apli. et feria post Ascensionem Dei Sacrificium peragitur. Titulus altaris non phanati modo autem pro phanati est idem qui Ecclesiae = Über der Donau bei dem Herrenhofe, gewöhnlich der Hienlhof geheißen, ist eine Kapelle zu Ehren des hl. Bischofes und Martyrers

Thomas von Canterbury erbaut, welche keine Dos hat. In derselben wird aus Gewohnheit am Feste des hl. Apostels Thomas und am Tage nach dem Feste der Himmelfahrt des Herrn der Gottesdienst gehalten. Der Titel des Altars, welcher nicht entweiht war, vor kurzem aber exekriert, ist der nämliche wie der der Kirche. Diese Notizen stammen aus der Hand des P. Albert März von Oberaltaich, der 1645—1658 die Pfarrei Pfelling vom Bogenberge aus verweste. 1633 plünderten die Reiterscharen Bernhards von Weimar, welche im Kloster Oberaltaich ihr Standquartier aufgeschlagen, die ganze Umgebung rechts und links der Donau und schändeten die Kirchen. Auch die Pfarrkirche von Pfelling wurde, wie aus den alten Rechnungen hervorgeht, geplündert und die vier Altäre zerschlagen. Der Altar in der Kapelle in Entau muß aber erst beim letzten Einfall der Schweden im Jahre 1848 exekriert worden sein.

Im Hauptstaatsarchiv in München ist unter Regensburg, Reichsstadt, eine nicht vollständige Matrikel: Registrum decanatuum et ecclesiarum parochialium per Civitatem et Diöcesim Ratisponensem, welche über die Kapelle in Entau eine interessante Notiz enthält: Pföling scte. Margarethe; decoll. abbatis in Nydernaltach. Una sepultura. Item capellam S. Thomae Cantuariensis in Hornhof trans Danubium; ibi missa hebdomatim = Pföling der hl. Margaretha, Verleihungsrecht der Abt von Niederaltaich. Eine Sepultur. Ebenso hatte die Kapelle des hl. Thomas von Canterbury am Hörnlhof, über der Donau, dortselbst Wochenmesse. (Diese Notiz verdankt der Verfasser der Mitteilung des Pfarrers Biendl von Waltendorf.)

Eine weitere sehr interessante Notiz enthält das Regensburger Visitationsprotokoll vom Jahre 1589. Pföling, plebanus Erhardus Martin de Eger dioces. Ratisb., 29 annos natus, tres annos sacerdos, Ratisbonae, sub dominio liberi de Degenberg, collector parochiae : praelatus de Nideraltaich. Capella nominata „zum Hörlhoff“, trans Danubium sub dominio (claustri) Monasterii Osterhouen. agricola (possesor) primum rudis, deinde amicus = Pföling, Leutpriester Erhard Martin von Eger, Diözese Regensburg, 29 Jahre alt, 3 Jahre Priester

unter der Herrschaft des Freiherrn von Degenberg. Die Pfarrei vergibt der Prälat von Niederalaich. Die Kapelle, genannt zum Hörlhoff, über der Donau, unter der Herrschaft des Klosters Osterhofen stehend. Der Bauer (Besitzer) anfänglich grob, dann freundlich.

Wir wissen nicht, wer diese Visitation vorgenommen hat, ob ein Herr des Domkapitels aus Regensburg oder der Erzdekan von Ponndorf. Aber den groben Vilicus kennen wir ganz genau. Es war Michael Schreiber, dessen Familie 1525 vom Abte Stefan Wiesinger in Osterhofen gegen eine Verehrung von 250 fl. das Erbrecht auf den Klosterhof erhalten, laut Erbrechtsbrief vom Freitag nach Laurentitag, des hl. Martyrers, als man zelt unsern liben herrn geburt Tausend fünfhundert und im fünfundzwanzigsten Jahr.

Diese Erbrechtsverleihung war eine ungültige, weil einseitig vom Abte ohne Bewilligung seines Conventes und des Vogtherrn, des Herzogs, ausgestellt und bildete im Streite um den Hörnlhof 1594 eine wichtige Rolle.

Der genannte Michael Schreiber trieb auf seinem Kloster eine große Mißwirtschaft, er baute nur mehr ein Drittel seiner Äcker an, schlug, um Geld zu gewinnen, den schönen Wald nieder. Ließ das Haus und die Wirtschaftsgebäulichkeiten verwahrlosen, machte auf den Hof 1000 fl. Schulden.

Unter diesen Umständen trachtete der neue Abt Michael Vögele (26. 5. 1593—19. 1. 1604) den alienierten Hiendlhof um jeden Preis wieder an das Kloster zu bringen. Schon dessen Vorgänger, Abt Johann VIII., hatte den ungültigen Erbrechtsbrief von dem Schreiber abgefordert. (Siehe des Näheren: Die Geschichte des Hörnlhofes in Entau von Pfarrer Simon Straßer.) Wir können es begreiflich finden, daß der Mann gegen die geistlichen Visitatoren auf seinem Hofe sehr mißgestimmt wurde.

Da erschien eines Tages schon wieder ein anderer, um seine Kirche zu visitieren. Die Verhandlung mochte sich etwa in dieser oder ähnlicher Weise abgespielt haben: Der hochwürdigste Herr betritt die Stube, in welcher die Bäuerin und ihr Bub, der Michel, sich am Herde befinden. „Grüß Gott, liebe Frau! Ist der Bauer

nicht zu Hause? Ich hätte mit ihm was wichtiges zu sprechen." — „Der Bauer wird nicht weit sein. Geh, Micherl, schrei ihm amol!" Michel läuft hinter den Stadel aufs Feld. „Voter, hoam gehn sollst glei!" — „Was gibts denn schon wieder?" — „A fremder Herr is doa." — „Was will denn der?" — „I woaß nöt, geh no hoam, nacher siehgst's scho."

„Grüß Gott, Hörnlbauer!" — „Ja, woas gibt's denn?" — „Ich möcht ehna Kirch ansehen." — „Schickt Ehna der von Osterhofa auffa? Mir war's gnua. In meiner Kircha hoat niemand niax drin z'toan." — „No net gleich so heiß, Hörnlbauer. Mich schickt der Herr Kardinal, der Bischof von Regensburg. Ich muß alle Kirchen visitieren. Ich war auch schon in Pfelling und komme gerade über die Donau. Ihr habt's ja einen ganz jungen Pfarrer." — „Ja, der is weit herkouma. Es will ihm alleweil nöt recht g'fallen." — „Er wird sich halt erst an die Leute gewöhnen müssen. Im übrigen haben wir in Regensburg denselben dem Herrn Abt Augustin von Niederaltaich besonders empfohlen. Nicht wahr, Herr Hörnlbauer, jetzt wollen wir uns halt doch eure Kapelle anschauen. Mir ist es vor allem darum zu tun, Nachschau zu halten, ob der Altarstein noch unversehrt. Es muß doch euer Herr Pfarrer in eurem Kirchlein die hl. Messe lesen." — „Ja, dössell schon. Aolle Freida kimmt er umma." — „Also, Hörnlbauer, die Kapelle hätte ich jetzt gesehen. Am Altar fehlt nichts, aber die Dacherei dürft's halt bald richten lassen." — „Ja, Hochwürden, dös war' schon recht, aber 's Geld will alleweil nöt g'langa. Es san halt die Zeiten für an' Bauersmo schlecht. Das Kloaster drunten, der Pfarrer, die Regensburger Herrn nehma an' fast 's ganz Droat weg." — „Nun ja, mein lieber Hörnlhofbauer, es wird a wieder besser werden. Nur fest auf Gott vertrauen!" — „Hoffa tammer es." — „Also behütt ehna Gott, lieber Hörnlhofbauer!" — „Pfüatt Gott, Herr Hochwürden! Kehrns fein wieder ein, wenn's ebba später des Wegs kumma solln."

Die echt bajuwarische Grobheit und Geradheit muß auf den hochwürdigen Herrn Visitator Eindruck gemacht haben, weil wir einen Niederschlag davon in seinem oben angeführten Visitationsprotokolle verewigt finden.

Die Lesung einer Wochenmesse wird wohl aufgehört haben, als der letzte Weltpriester, Pfarrer Hallwax, 1642 die Pfarrei Pfelling verließ und 1642—1758 die Benediktinerpater aus Oberaltaich von Bogenberg die Pfarrei Pfelling nebst Welchenberg versahen. Dieselben kamen ja nur an den Sonn- und Festtagen und zu sonstigen einfallenden Gottesdiensten, Trauungen und Leichen nach Pfelling. Da der Pfellinger Pfarrhof seit dem Schwedeneinfall 1633 baulich so schlecht, daß Pfarrer Gregor Hallwax ihn nicht mehr bewohnen konnte, und auch wegen der Ungunst der Zeitverhältnisse nicht mehr hergestellt worden war, mußten die Benediktinervikare von Bogen aus die Pfarrei pastorieren. In Pfelling selbst hatte der Abt nur für seine Patres im Mesnerhaus ein Stübchen einbauen lassen zum Absteigquartier. Die Patres werden zur wöchentlichen Messe nicht mehr auf den Hiendlhof gekommen sein.

Zwischen 1646—1676 hauste auf dem Hiendlhofe ein sehr tüchtiger Maier, Georg Gierl. Er war auch ein Wohltäter der Pfarrkirche und seiner Kapelle. P. Emeram Soldan hat in die Sterbematrikel folgenden Nachruf gesetzt: Es ist gestorben Georg Gierl, Bauer auf dem Hiendlhof zu Entau, drei Wochen vor seinem Tode durch den Empfang des Allerheiligsten Altarssakramentes gestärkt, in einem Alter von ungefähr 70 Jahren. Er stiftete zur Pfarrkirche 100 fl., zur Seelenkapelle 25 fl. In der Kapelle zu Entau ließ er einen Altar zu Ehren des hl. Thomas von Canterbury, Blutzeugen und Bischofs, erstellen, weshalb mit Recht bei den Verkündigungen der Verstorbenen dieses großen Wohltäters Erwähnung zu machen ist.

Wie wir schon vernommen, wurde der Altarstein durch die Schweden zertrümmert. An Stelle desselben wurde ein Altare portatile eingelegt, wie das gleiche mit den Altären in der Pfarrkirche geschah.

Spätere Notizen über die Kapelle am Hörnlhof.

Pfarrer Josef Hofmann, der 1782—1789 die Pfarrei Pfelling versah und als Pfarrer von Irlbach gestorben, hat das in hiesiger Pfarregistratur befindliche Salbuch angelegt. In demselben findet sich von seiner Hand nachstehende Notiz:

Die hiesige Pfarr- und Mutterkirche hat neben sich keine Filialkirchen. Am Hiendlhofe ist zwar eine Kapellen, hat aber keine Fundation und muß solche der dortige Bauer Benno Groll auf seine Kosten unterhalten. Man kommt das Jahr dreymal von Pfelling hinüber: nämlich am Fest des heiligen Apostels Thomas, an diesem Tag wird alldorten der Gottesdienst gehalten, wo die Pfarrkinder auch erscheinen. Der Bauer pflegt nach geendigtem Gottesdienst dem Herrn Pfarrer und Schulmeister auf den Mittag einzuladen. Ich glaube aber nicht, daß es aus einem Recht oder Schuldigkeit geschehe, wie auch am Fest des heiligen Thomas Kantelberg, welches einfällt den 29. Dezembris; denn diesem Heiligen ist die dortige Kapelle besonders geheiligt und gewidmet. An diesem Tag wird alldort das Patrozinium begangen und Messe gelesen, für welche der dortige Bauer 36 kr. zahlet. Entlich wird auch in dieser Kapelle an dem sogenannten Schauerfreitag der Gottesdienst gehalten, und speiset der Bauer den Herrn Pfarrer und den Schulmeister wieder aus.

Benno Groll hatte den Hiendlhof von 1788—1823 inne.

In früherer Zeit war am Feste des hl. Thomas von Canterbury kein Gottesdienst. Es scheint, daß erst mit dem Aufzuge von Weltpriestern 1758 die Pfarrer aus bloßer Gefälligkeit gegen die Familie Groll dortselbst in ihrer Kapelle das Patrozinium begingen. Die Gottesdienstordnung für die Pfarrei von Pfarrer Hofmann hat für den 29. Dezember die Bestimmung: Am Feste des hl. Thomas von Kantelberg wird die hl. Messe am Hiendlhof gelesen und das Patrozinium alldort begangen, zahlt der dortige Bauer 36 kr. für die Messe. Pfarrer Leonhard Siegert ergänzt diese Nachricht dahin: Jetzt aber seit 1856 zahlt man gemäß Übereinkommen mit dem gegenwärtigen Besitzer Jakob Maier für ein Amt 1 fl. 38 kr. und für eine hl. Messe 36 kr.

Geschichte der Kapelle und des Hofes von der Aufhebung des Prämonstratenserstiftes Osterhofen bis zur Gegenwart.

Das Prämonstratenserkloster Osterhofen wurde am 29. Dezember 1783 aufgehoben, dessen Besitz und Vermögen dem adeligen Damenstift in München überwiesen. Was an Vogt- und Grund-

rechten diesseits der Donau lag, kam zum Herrschaftsgerichte Osterhofen, was jenseits war, zum Herrschaftsgerichte Ranfels. Das Ganze wurde durch einen eigenen Damenstiftspfleger verwaltet, der die Gerichtsbarkeit ausübte und im Klostergebäude seinen Wohnsitz hatte. Die Klosterhöfe in Entau, der Steighof Hs.Nr. 55 und Hs.Nr. 53 und 54, der Hörnlhof mit Kapelle wurden damit dem Damenstift Osterhofen grundbar. Die Kapelle ging in den Besitz des weltlichen Damenstiftes bezw. des Leheninhabers, damals des Bauern Mathias Groll, über.

Abt Michael, der 57. in der Reihenfolge der Hirten von Osterhofen, welcher schon 17. Juli 1784 gestorben war, ist der letzte geistliche Eigenkirchenherr der Kapelle des hl. Thomas von Canterbury gewesen.

Damit hörte für den jeweiligen Pfarrer von Pfelling die freiwillige Verpflichtung auf, in dieser Kapelle, etwa auf Rücksichtnahme des Herrn von Osterhofen in dessen Kapelle am Hörnlhof die von altersher gebräuchlichen Gottesdienste am Thomastage zu halten, zumal da durch kurfürstliche Entschließung vom 14. Dezember 1772 die Aposteltage zu den abgewürdigten Feiertagen zählten, an denen die Verpflichtung zur Anwohnung der hl. Messe nicht mehr bestand. Der Thomastag wurde demnach in der Hörnlhofkapelle für das Pfarrvolk nicht mehr begangen. Am Tage des hl. Thomas von Canterbury war ohnehin die Feier des Patroziniums nicht gebräuchlich gewesen. Dagegen wurde am Schauerfreitag noch das Bittamt in der dortigen Kapelle gehalten oder dort bei dieser Gelegenheit die hl. Messe gelesen. Ab 1890 unter Pfarrer Bartholomä Mitterer hörte auch dieses auf. Es war der ganze noch restige Hörnlhof der vollständigen Zertrümmerung verfallen. Der Flurumgang am Schauerfreitag wird seit dieser Zeit in der Weise begangen, daß die Ortsgemeinde Pfelling um 5 Uhr ein Schaueramt lesen läßt. Dann geht die Flurprozession nach Anning, woselbst beim Dorfkreuze das erste Evangelium gesungen wird, dann bewegt sich die Prozession nach Liepolding, woselbst das zweite Evangelium gehalten wird, von dort kehrt dieselbe über Bernloh nach Pfelling zurück; am Dorfeingange das dritte Evangelium. Dann setzt die Prozession mittels des Farmes über

die Donau und bewegt sich bis zum Wirtshause in Entau, woselbst das vierte Evangelium gesungen wird. Über den Hiendlhof kehrt dieselbe dann zur Pfarrkirche zurück bis gegen 9 Uhr vormittags. Bei der Kapelle am Hiendlhof wird nicht mehr gehalten. In früherer Zeit ward hier das Bittamt gehalten. Der Pfarrer wiederholte in Entau das 4. Evangelium und summierte die Hostie, welche im Speisbeutel während der Prozession mitgetragen worden war. Nach Beendigung des Gottesdienstes löste sich die Prozession auf.

Der Verfasser dieser Abhandlung hat nur ein einzigesmal während 16 Jahren auf Ansuchen des Söldners Wolfgang Weinberger, welcher derzeitig auf dem ursprünglichen Hiendlhof haust, in der Kapelle eine hl. Messe gelesen. Die Kapelle hat keinen Kelch, noch Paramente. Es müßte alles von der Pfarrkirche mitgenommen werden. Der 1912 verstorbene Benefiziat Math. Obermaier hat zur Kapelle ein einfaches weißes Meßgewand vermacht.

Weiteres Schicksal der Kapelle.

Der letzte, welcher den Hörnlhof erbrechtsweise inne hatte, war ein gewisser Franz Dünzinger, gebürtig aus Piering, Pfarrei Oberpiebing, gewesen. Derselbe heiratete 11. Dezember 1826 die Witwe Franziska Groll, dessen Familie seit 1749 auf dem Hiendlhof gehaust hatte. Die Ehe war eine sehr unglückliche. Der Mann verließ das ungetreue Weib und den Hof, stellte Klage auf Ehescheidung (1835). Das Damenstift zog nunmehr seine Erbgerechtigkeit ein. Und den Hof kaufte Graf Hugo auf Steinburg-Irlbach um 26000 fl. nebst der Kapelle. Die Irlbacher übertrugen ihren neu erworbenen Hof wiedertäuferischen Familien als Pächtern. Der Besitzer der Kapelle war ein Forense; die Verwalter Akatholiken. Durch diesen Umstand wurden selbstverständlich die bisherigen Beziehungen des Pfarrvorstandes von Pfelling zum Hofe und zur Kapelle gelöst. Die Kapelle mußte auch baulich verfallen. Denn wer hätte sich für dieselbe interessieren sollen?

1856 zertrümmerte der Graf von Irlbach den Hof. Den 107 Tgw. großen Wald zog er zu seinem Schlosse. Die auf der Donauseite

gelegenen Felder und Wiesen, 63 Tgw., kaufte der Gastwirt Buchner von Hermannsdorf um 12600 fl. Den Hof selbst mit Nebengebäuden und Kapelle zu noch 183,78 Tgw. Feldern und Wiesen und einem kleinen überlassenen Waldteil zu 15 Tgw. kaufte ein gewisser Jakob Maier um den Preis von 26000 fl., um welche Summe 1838 der Herr Graf Bray-Steinburg den ganzen Güterkomplex zu 365,93 Tgw. vom bayer. Fiskus erworben hatte. Mit dem Aufzuge des neuen Besitzers Jakob Maier war auch für die verlassene Kapelle am Hiendlhof eine bessere Zeit wieder angebrochen, wie aus einer Notiz des Pfarrers Leonhard Siegert im Salbuche hervorgeht. Dieselbe hat folgenden Wortlaut:

Auf bittliches Ansuchen des sogenannten Sophienhofes (Der Hiendlhof wurde so nach einer Comtesse der Irlbacher umgetauft. Bemerkung des Verfassers) in Entau wurde am 12. Oktober 1856 Vormittags 9 Uhr dort das Kirchweihfest gefeiert, und ein hl. Amt mit Lehre gehalten. Wegen Abhaltung des Pfarrgottesdienstes zu Pfelling mußte ein Geistlicher aus der Nachbarschaft bestellt werden, den obiger Haus- und Hofbesitzer Jakob Maier 1 fl. 30 kr. und 6 kr. für zwei Ministranten bezahlen mußte. Es ist das keine Schuldigkeit für den zeitlichen Pfarrer, weil ein Kirchweihfest von jeher nicht gebräuchlich war. Es geschah dieser Liebesdienst dem Eigentümer des dortigen Kirchleins zulieb, weil er als ein religiöser, gottesfürchtiger Mann dieses ruinöse Kirchlein ganz renovieren ließ, und auch das Altarblatt, sowie ein Antipendium, Kreuzweg und andere Bildnisse theils neu herstellte, theils noch herstellen will.

Jakob Maier hatte den Hiendlhof ungefähr 6 Jahre inne; da drohte der Kapelle noch einmal das Geschick, an eine ausländische protestantische Familie überzugehen und damit schließlich der Untergang. 1866 ging nämlich der Hof in die Hände eines gewissen Ernst Friedrich Theobald und Consorten über. Wie das zuging, davon machte dem Verfasser dieser Abhandlung Herr Dr. Theobald, Oberarzt in der Heilanstalt Eglfing bei München, ein Sohn des Ernst Friedrich Theobald, welcher sich für die kinderreiche Hörnlhofbäuerin Maria Fischer, welche mit 72 Jahren dem 27. Kinde das Leben schenkte, sehr interessierte, Mitteilung.

Es stellte sich heraus, daß der sogenannte Hiendlhof in frühester Kinderzeit die Heimat oben genannten Arztes war. Darüber berichtete derselbe dem Verfasser nachstehendes: Mein verstorbener Vater Ernst Friedrich Theobald war als Essenerjäger unter anderen zu den Feldzügen 64 und 66 eingezogen und hat bei dieser Gelegenheit um diese Zeit herum die Gegend von Entau kennen gelernt. Wie er erzählte, sangen eines Morgens in seinem Quartier von Entau die Vöglein am Waldesrand derart schön, daß er kurz entschlossen das eben angebotene Gütchen kaufte, es waren, glaube ich, 70 Tagwerk. Ganz unkundig der Verhältnisse und noch ganz fremd in der Gegend, hat er allerdings nach 5—6 Jahren das Besitztum wieder aufgeben müssen. Mein Bruder, Professor Dr. E. Theobald, Nürnberg. Göthestr., ist älter als ich und wird mir Aufschluß geben.

Friedrich Theobald scheint übrigens den Hof von einem gewissen Josef Loibl erkauft zu haben, der auch ein paar Jahre auf demselben hauste (1862—66). In den siebziger Jahren ging nun wieder der Hof in Teile. Aus dem bisherigen Nebenhofe Hs.Nr. 54 wurde ein steinernes Haus unmittelbar an die Kapelle angebaut, auf welches eine Familie Weber aufzog und den meisten Teil der Gründe von dem ursprünglichen Haupthofe zum neuen Hof schlug. Der Haupthof ward nur mehr eine Sölde. Es siedelten sich nun in Sophienhof weitere 3 Söldner an, welche sich von dem Hörnlhofe Gründe erkauft. Die Kapelle ist gemeinsames Eigentum des Johann Prebeck, Bauers in Entau, auf dem neuen Hofe, und des Söldners Georg Weinberger auf dem alten Hiendlhofe. Diese beiden haben die Kapelle baulich zu unterhalten. Vor Ausbruch des Krieges wurde dieselbe einer inneren Restauration durch einen Maler aus Metten unterzogen.

Zum Schlusse seiner Abhandlung muß der Verfasser auf den Patron der Hörnlhofkapelle zurückkommen.

Es war schon bemerkt worden, daß diese Eigenkirche ursprünglich den hl. Apostel Thomas zum Patrone hatte und daß an diesem Tage, solange er noch als voller Feiertag begangen wurde, in Entau der Pfarrgottesdienst stattgefunden hat, während der Tag des hl. Thomas von Canterbury dortselbst nicht

gefeiert wurde. Es kam bisweilen vor, daß eine Kirche einen anderen Patron erhielt und das ist auch bei diesem Kirchlein der Fall. Nach der Notiz von Sittersberger wurde 1469 die Kapelle und der Altar im Hiendlhof dem hl. Thomas von Canterbury zu Ehren konsekriert.

Der 7. Altar in der ursprünglich romanischen Kirche zu Osterhofen wurde 1248 dem hl. Martyrer Thomas von Canterbury und Sabinus geweiht. Und so ist es erklärlich, daß die Kapelle in Entau durch den Eigenkirchenherrn, den tüchtigen Abt Johann IV. Schilt von Regensburg (1461—1484), bei ihrer Konsekration diesen Heiligen, der in der Mutterkirche schon Verehrung genoß, erhalten hat. Das Patronat ist in Deutschland äußerst selten. Dem Thomas von Canterbury ist in der Diözese Regensburg diese einzige Kapelle geweiht.

Kurze Lebensgeschichte dieses Heiligen.

Thomas Becket, Erzbischof von Canterbury und Martyrer, geb. 21. 2. 1118 zu London, gest. 29. 12. 1170 zu Canterbury in England, stammte aus einer Kaufmannsfamilie. Studierte in London und Paris, trat frühzeitig in die Dienste des Erzbischofs Theobald von Canterbury. 1154 wurde er Erzdiakon, nachdem er vorher noch in Bologna und Auxerre sich mit juristischen Studien befaßt hatte. 1155 wurde er vom König Heinrich II. von England zum Lordkanzler ernannt. Er bewegte sich anfangs in der Vertretung der Kronrechte gegenüber der Kirche auf schwankendem Boden. Nachdem er auf Betreiben des Königs selbst auf den Primitialstuhl von Canterbury (1162) erhoben worden, kam er wegen seines entschiedenen Eintretens für die Exzeption des Klerus von der bürgerlichen Gerichtsbarkeit und für die Unantastbarkeit des Kirchengutes in Konflikt mit seinem König. Die auf der Reichsversammlung zu Claredon Anfangs Januar 1164 ihm abgenötigte Zustimmung zu den 16 Artikeln der die kirchliche Freiheit schwer schädigenden kgl. Konstitutionen bereute er bald tief, wandte sich in seinen Gewissensvorwürfen an den Papst, der sein Benehmen entschuldigte und ihm die hl. Messe, welche er sich nicht mehr zu lesen getraute, wieder zu lesen befahl.

Die Gesinnungsänderung seines Kanzlers belegte zunächst der König mit schweren Geldstrafen. Eine Klage wegen Hochverrates stand dem Erzbischofe bevor. Allen weiteren Bedrängungen entzog er sich durch die Flucht nach Frankreich, wo er in Sens mit Papst Alexander III. zusammentraf.

Nachdem der Hohenstaufe Friedrich Barbarossa gegenüber dem rechtmäßig gewählten Alexander am 7. September 1159 in Viktor IV. einen Gegenpapst aufgestellt, mußte Alexander vor den kaiserlichen Soldaten aus Rom flüchten. Er ging zunächst nach Genua, wo er sich zwei Monate aufhielt, dann nach Montpellier in Frankreich, wo er im Mai 1163 eine große Kirchenversammlung abhielt und über die Freiheit und Einheit der Kirche wichtige Bestimmungen traf. Zu diesem Konzil war auch der durch den Befehl des Königs Heinrich II. von England zum Erzbischof von Canterbury gewählte Hofmann und Günstling Thomas Becket erschienen. Er empfing vom Papste Alexander die Bestätigung der Wahl und zeigte als Erzbischof einen gänzlichen Umschwung seiner Lebensführung und Änderung seiner bisherigen Anschauungen, sodaß sich der König sehr enttäuscht fand. Seine nun kundgegebene kirchliche Richtung brachte den neuen Erzbischof in schweren Konflikt mit seinem königlichen Herrn, wie wir schon oben gesehen.

In Frankreich fand derselbe den Schutz des Königs Ludwig VI., von welchem Heinrich II. die Auslieferung verlangte, welche ihm verweigert wurde. Unter sicherem Geleite des französischen Königs begab sich Thomas Becket zu Papst Alexander III., um Rechenschaft darüber abzulegen, wie es mit den kirchlichen Angelegenheiten in England stünde. Der Papst billigte sein Verhalten, nahm indes die angebotene Resignation nicht an.

Thomas Becket fand ein Asyl bei den Cisterziensern in Pontigny, dem zweiten Hauptkloster. Aber auch dort verfolgte ihn der Haß seines Königs. Zunächst wollte er seinen früheren Kanzler bitter kränken durch den Anblick der Not und des Elendes seiner aus dem Heimatlande vertriebenen Angehörigen. Dann ließ er dem Generalabte melden, er werde den Orden der Cisterzienser aus Eng-

land vertreiben, wenn Thomas noch länger in Pontigny beherbergt werde. Um dem Orden nicht zu schaden, verließ Thomas sein bisheriges Asyl.

Der Papst ersuchte den König von Frankreich um Vermittlung beim König von England. Es fand eine Zusammenkunft in Sens in Frankreich statt, bei welcher auch Thomas von Kandelberg erschien. Mit aller Ehrfurcht nahte er sich seinem König und Herrn. Bei seiner Unterwerfung machte er aber den Vorbehalt: unbeschadet der Ehre Gottes. Heinrich II. wurde hiedurch aufs neue gereizt und warf ihm Hochmut und Undankbarkeit vor. Selbst der König von Frankreich nahm Partei gegen ihn mit den Worten: „Herr Erzbischof! Wollt Ihr mehr noch als heilig sein?“

1170 durfte Thomas auf seinen bischöflichen Stuhl nach 7jähriger Abwesenheit zur allgemeinen Freude seines Volkes zurückkehren. Aber sowohl beim König, der seinen Groll nicht ganz abgelegt, als auch bei den Großen am Hofe und bei seinen ihm untergebenen Bischöfen fand er nicht so günstige Aufnahme. Er war genötigt, drei Bischöfe wegen ihrer durchaus unkirchlichen Haltung zu excommunizieren. Als sich diese beim König beschwerten, geriet derselbe in höchste Wut und rief aus: „So kann ich denn in meinem Reiche vor einem einzigen Pfaffen keine Ruhe haben!“ Einige anwesende Höflinge glaubten, sie würden dem Könige einen Gefallen erweisen, wenn sie den Erzbischof beseitigten. Und so verschworen sich vier zur Ermordung des Thomas Becket. Sie überfielen den aus seinem Hause mit einigen Mönchen in die Kathedrale flüchtenden; beim kanonischen Gebete forderten sie unter Todesandrohung die Aufhebung des Bannes der Bischöfe. Der Erzbischof erwiderte: „Wie kann ich sie lossprechen, da sie keine Genugtuung geleistet? Ich bin bereit, für meinen Herrn zu sterben, damit die Kirche die Freiheit erlange und den Frieden.“ Da schlug ihn einer mit dem Schwerte auf den Scheitel. Thomas wischte sich das Blut ab von der Stirne, dankte Gott und sprach: „In Deine Hände, o Herr, befehl ich meinen Geist!“ Dann versetzten ihm zwei andere auch Schwertstreiche und zuletzt bohrte der Vierte dem Sterbenden mit dem Schwerte in den Schädel, sodaß das Gehirn das Pflaster bespritzte.

Hierauf ward die Wohnung des Gemordeten geplündert und sein junger Bedienter, der über den Tod des Erzbischofes geweint hatte, niedergestochen. Die Freveltat geschah am 29. Dezember 1170. Der König Heinrich II. war von der Nachricht der Ermordung seines Erzbischofes sehr erschüttert. Er hatte ja durch seine Äußerung indirekt Anlaß gegeben. Er schloß sich drei Tage ein. Seine Angst, daß der Papst ihn mit dem Kirchenbanne belegen werde, und die Sorge, daß man ihn allgemein als Mitschuldigen betrachten werde, veranlaßten ihn, daß er der Kirche alle Rechte und Freiheiten zurückstellte, für welche Thomas von Canterbury gestritten und gelitten hatte. Das Volk wallfahrte zum Grabe seines Bekennerbischofes und es geschahen dortselbst Wunder, sodaß Papst Alexander III. schon 1173 ihn als Martyrer der Kirche heilig sprach. Der König selbst zog barfuß zu dessen Grabe und erhielt im Kampfe gegen seinen rebellischen Sohn durch die Fürbitte des Heiligen wider Erwarten Hilfe. Die Mörder wurden von Gott sichtbar gestraft. Denn anstatt durch ihre Freveltat die Gnade des Königs zu erlangen, wurden sie von ihm und von ganz England als Scheusale verabscheut. Von den Menschen und ihrem bösen Gewissen verfolgt, irrten sie überall flüchtig umher, ihre Bosheit bereuend.

1223 wurden die Gebeinde des Heiligen übertragen.

Die Annalen von Osterhoven, M. G. G. XVII Seite 543, enthalten hierüber nachstehende Notiz: 1220 (falsch 1223) sanctus Thomas Cantuariensis episcopus et martyr ab Honorio papa missis cardinalibus translatus est. = 1220 wurde der heilige Thomas von Canterbury, Bischof und Martyrer, übertragen. Von Papst Honorius wurden Kardinäle geschickt.

Der berüchtigte König Heinrich VIII. von England ließ Thomas von Canterbury als Hochverräter nachträglich verurteilen und sein Grab schänden und seine Asche zerstreuen (1158), nachdem drei Jahrhunderte hindurch Tausende von Pilgern dorthin gewallfahrt waren.

Verehrung des Heiligen in Deutschland.

Denselben verehrten die Cisterzienser, was erklärlich, da ja der Heilige in einem ihrer Hauptklöster gastliche Aufnahme gefunden. Aber auch die Prämonstratenser erbauten demselben Altäre und Kirchen, wie bereits von Osterhofen erwähnt worden ist.

Auf eine Umfrage in den Deutschen Gauen, an welchen Orten sich die Verehrung dieses Heiligen in Deutschland nachweisen läßt, sind nachstehende Antworten eingegangen:

1. Die um 1190 erbaute Neumarkskirche in Merseburg hatte Thomas von Canterbury zum Patron.

2. Der Dom zu Braunschweig enthält in seinem Bilderzyklus, der im Laufe des 13. Jahrhunderts nach und nach entstanden sein mag, in der dritten Reihe der südlichen Wand Szenen aus dem Leben des hl. Thomas Becket.

Die Beziehung dieses Bischofes zur Stiftskirche in Braunschweig war gegeben durch Mathilde, der Gemahlin des Erbauers Heinrich des Löwen, dessen Schwiegervater, König Heinrich II. von England, die Ermordung des Erzbischofes Thomas von Canterbury verschuldet, aber auch gebüßt hat. (Siehe: Michel, Geschichte des deutschen Volkes, Bd. V S. 349.)

3. Die Pfarrkirche zu Neustadt im Schwarzwald in Baden war nach Urkunde vom 30. 9. 1466 dem Thomas von Canterbury geweiht. Erwähnt wird die Kirche erstmals 1275. Die Kirche wurde wohl gleichzeitig mit der Stadt gegründet. Der Umstand, daß 1223 die Übertragung des Thomas Becket stattfand, macht es wahrscheinlich, daß die Gründung der Stadt und Kirche noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu setzen ist. Gegründet wurden beide, Stadt und Kirche, möglicherweise von Egino V. von Urach († 1237) oder von dessen Sohn, dem Grafen Heinrich I. von Fürstenberg, der auch die Stadt Vöhrenbach (Baden) 1244 anlegte.

Daß der Gründer der Stadt und Pfarrkirche auf Thomas Becket verfiel, ist dadurch zu erklären, daß das Haus Urach (Freiburg-Fürstenberg) einen Heiligen des Cisterzienser-Ordens hervorbrachte, den Grafen Konrad von Urach, Kardinalbischof von Porto († 1227), und daß die Cisterzienser besonders die Verehrung des Thomas Becket verbreiteten; hat dieser doch als

Flüchtling sich bei den Cisterziensern in Frankreich 1164—1166 aufgehalten.

Die Pfarrkirche in Neustadt im Schwarzwald hat übrigens ihren Patron Thomas Becket verloren und den Apostel Jakobus den Ältern erhalten. Es ist zu vermuten, daß dieses um 1500 unter dem Pfarrer Johann Hennsler geschah, der eine Wallfahrt nach Compostella gemacht. (Mitteilungen des H. Dr. Bahr in Donaueschingen.)

4. Auf die Prämonstratenser in Ursberg (Schwaben) ist es ebenfalls zurückzuführen, daß die zu diesem Kloster gehörige Filialkirche Edenhausen Thomas Becket zum Kirchenheiligen erhielt.

5. In Salzburg wurde am 17. 3. 1178 eine der in den Mönchsbergfelsen eingehauenen Kapellen im Sct. Petersfriedhofe zu Ehren der Hl. Gertraud von Nivelles, Patritius und Thomas von Canterbury geweiht. (Metzger, Historia Salisburgensis 1692, Seite 1119.) Heute ist sie Gertraudenkapelle genannt.

5. In der Pfarrkirche Hüttau (Werfen, Sachsen) wurden zwei Seitenaltäre errichtet, deren Altarbilder das Martyrium und die Glorie des hl. Thomas von Canterbury darstellen. Es ist übrigens ein ganz seltenes Beispiel, daß die zwei einzigen Altäre einer Kirche denselben Patron haben und noch dazu einen so ausgefallenen Heiligen. (Mitteilung des H. Staatsarchivdirektors Dr. Martin in Salzburg.)

So gibt uns das einsame und vergessene Kirchlein in Entau, am Donaustrom unfern gelegen, viele Kunde von der Freud und dem Leide längst entschwundener Jahrhunderte und seiner Geschlechter. Gar traumverloren schaut sein spitzes Türmlein aus den alten Erlenbäumen, welche die Gehöfte umrahmen, hervor und wenn der helle Klang des Aveglöckleins ertönt, ist es mir, als wollte es einen Gruß hinabsenden nach der Stiftung, nach der Gründung des Bayernherzogs Ottilos und seiner Gemahlin Helmtrudis, und zu seinen ehemaligen Grundherrn, den weißen Patres auf dem Berge in Osterhofen; als wollte sein wehmütiges Klagen sie wieder hervorrufen aus ihren Grüften.

Quellenangabe: Mon. Winberg. Traditiones. — Bayer. Staatsarchiv in Landshut. — Mon. Boic. Bd. XII 1/2, 387. — Pfarrarchiv Pfelling. — Deutsche Gaue Bd. 26, 28.

Pastor Thorade in Tettens bei Jever in Oldenburg machte gelegentlich einer Anschrift vom 29. 10. 1928, in welcher er den Verfasser um Auskunft über die dem hl. Thomas von Canterbury geweihte Hiendlhofkapelle bat, folgende Mitteilung. In seiner eigenen (früher wohl katholischen) Kirche zu Tettens ist ein Altarbild vom hl. Thomas von Canterbury noch vorhanden, welches Professor Dr. v. Schulze-Greifswald entdeckte und deutete. Auf Anregung eines englischen Forschers suchte und fand Pastor Thorade in Deutschland sichtbare Spuren des Thomas von Canterbury Kultes in 10 weiteren Orten: Hamburg, Wismar, Doberan, Waase bei Stralsund, Merseburg, Braunschweig, Stockum, Kreis Arnsberg i. Westfalen, Ellen bei Düren i. Rheinlande, Sct. Thomas an der Kyll und im Kloster Seligenthal bei Landshut.

Mit einer Studie dieser Funde, die in England alle überraschte, machte Thorade im Sommer 1928 eine Reise nach England, wo er mit den dortigen Forschern interessanten Austausch darüber hatte. Inzwischen erfuhr derselbe, daß der Thomaskult auch vorkommt in folgenden Orten: Lamspringe in Hannover, Entau, Bez.Amts Straubing, München, reiche Kapelle und Frauenberg in Ostpreußen.

Es wird hiedurch das Ergebnis der Forschungsresultate, welches in den Deutschen Gauen (Fr. Frank, Kaufbeuren) erschienen ist, bedeutend erweitert und ergänzt.



Entwicklungsgeschichte der Ortschaft Entau und seiner Gehöfte.



Verfaßt von

Pfarrer **Simon Straßer**

von Pfelling

1927.

Die Geschichte der Entwicklung der Ortschaft Entau Bez.-A. Straubing.

Beitrag zur Geschichte der Klosterhöfe im Donaugau.

Die Pfarrei Pfelling ist durch die Donau in fast zwei gleiche Hälften geschieden. Der auf dem linken Ufer liegende Teil war schon in keltisch-romanischer Zeit besiedelt, was die Weinberge beweisen, die nicht etwa erst von den bayerischen Herzogen angelegt worden sind, sondern die die Bajuvaren bei der Besitzergreifung des Landes schon vorfanden, und welche die Herzoge für sich in Beschlag nahmen.

Pfelling zählt zu den wenigen echten „ing"-Orten auf dem linken Donauufer. Die Sippe des Pholo ließ sich unmittelbar an der Donau unterhalb des Steinberges, eines von den drei Ausläufern mit Bogenberg, Welchenberg des bayerischen Vorwaldes, die sich in einer Erhebung von 120 m (der Bogenberg) 67 m der Steinberg und 73 m der Welchenberg über dem Wasserspiegel der Donau (zu 314 m über N.N. angenommen), in die Ebene vorstrecken, nieder. Die Feldmarkung war im Osten begrenzt vom Hörabach = hor (Sumpfbach), im Westen durch das Bächlein, das in Liepolding entsteht und sich oberhalb des Steinberges in die Donau ergießt, und im Süden von der Donau. Über der Donau selbst hatten die Pfellinger die etwa 20 Tagwerk große Insel, den sogenannten Wört in der Donau unterhalb des Stettenbaches, und die Wiesenfläche auf dem rechten Donauufer bis etwa zu der westlichen Grenze der Markung in Richtung des gegenüberliegenden Liepoldinger Bächleins inne.

Das der Ortschaft Pfelling gegenüberliegende Gelände auf dem rechten Ufer der Donau, mit Ausnahme der Wiesenfläche hart am Strome gelegen, war sicher zur Zeit der Einwanderung

noch unbesiedelt, mit Wald bedeckt und ganz und gar versumpft. Es erhielt auch den Namen „Gorzawe“. Diese Bezeichnung setzt sich zusammen aus der Vorsilbe „Ge“, welches einen Sammelbegriff bedeutet, z. B. Holz, Ge-hölz, dann aus dem Worte „hor“, genau Horwes = Sumpf (siehe oben Horbach = Sumpfbach) und dem leicht verständlichen Worte „Au“, so daß also Gorzawe soviel bedeutet als die gsumpfete Au = Sumpfau. Eine Benennung welche leicht verständlich, wenn man bedenkt, daß das Gelände auf der Südseite um einen Meter tiefer liegt als das rechte Donauufer, sich in den Waldungen das Wasser staute und keinen Abfluß fand, kurzum einen wertlosen Sumpf darstellte, vielmehr bei Hochwasser der Donau einen See.

Das Gelände auf dem rechten Donauufer vom Einflusse der Aitrach in die Donau bis ungefähr zum Ödbach, der südlich von Straßkirchen entsteht und die Hofmark Irlbach in zwei Hälften scheidet, muß zur Grafschaft Bogen gehört haben, deren Hauptbestandteile allerdings auf dem linken Donauufer lagen.

Aus den Schenkungen an das neugegründete Kloster Windberg und an das Kloster Oberaltaich ersehen wir nämlich, daß in Sant, in Hunderdorf, in Herrmannsdorf, in Ainbrach und in Gorzach sowohl die gräfliche Familie selbst als auch deren Ministerialen Güter teilweise durch Schankung, durch Verkauf und Vertauschung, Höfe, welche sie von dem Grafen von Bogen zu Lehen trugen, an die genannten Klöster hingaben. Es muß also die Besiedlung des linken Donauufers, namentlich auf dem Pfelling gegenüberliegenden Ufer, ungefähr im Anfange des 11. Jahrhunderts zu setzen sein.

Die Pfellinger selbst nannten ihr nachbarliches Gebiet nicht „Gorzau“, sondern Entau, d. die tdrennten = drüber der Donau; man schrieb und sprach: „Z'Entau“. Die Leute über der Donau sagten wohl besser Ghorzau. Für sie hatte die Bezeichnung Entau keinen Sinn.

Wie wird nun wohl die Besiedlung vor sich gegangen sein?

Der Boden selbst war an sich fruchtbar. Er bestand aus Schlammablagerung der Donau mit allerdings kiesiger Unterlage, daher

kalt und lange nicht so fruchtbar, wie an den sonnigen Hängen auf der gegenüberliegenden Donauseite. Dazu namentlich an dem Südrande, der Waldseite zu, sumpfig. Zunächst mußte dem Sumpfwasser ein Abzug geschaffen werden. Das geschah durch Anlage eines Bachbettes. Der Bach führt den Namen Stettenbach (Gestadebach). Er führt, in gleicher Linie mit dem Laufe der Donau ziehend, das Sumpfwasser der Waldungen und Wiesenflächen mitten durch Entau hindurch der Donau zu und mündet unterhalb Entau an der oberen Spitze der Insel, dem „Wört", in die Donau. Im Sommer vertrocknet er nicht selten ganz. Bei Hochwasser der Donau aber tritt er wegen Rückstauung über seine Ufer, so daß dann ganz Entau ein See wird, aus welchem die Gehöfte herausragen.

Sicherlich muß in früherer Zeit das Hochwasser der Donau nicht jene Höhe erreicht haben, als wie es zur Jetztzeit geschieht, wo infolge der Kultivierung der Moose, der Eindämmung des Flußufers und anderer Ursachen die Gewässer rascheren Abfluß finden und sich verheerend über niedrig gelegene Ortschaften und deren Felder und Wiesen ausbreiten. Jede Überkultur kann andererseits zur Unkultur führen.

An dem rechten Ufer dieses Stettenbaches waren sämtliche ursprünglich 5 Gehöfte mit Sölden angelegt worden.

Aus den Schenkungsurkunden des Klosters Windberg geht hervor, daß verschiedene Ministerialen der Grafen von Bogen vor 1125 schon begütert waren. Einmal die Pfellinger Burgherrn (Urmaier) bezw. die Sct. Margaretenkirche, dann hatte der Frammelsberger Gerhoh in Entau zwei Höfe, der unterste Hs.Nr. 60, den Petzendorferhof, welchen die Frammelsberger zu ihrer Kirche Sct. Stefan in Steffling vermachten, welcher Hof zu diesem Kirchlein eine Gilt zu leisten hatte bis zur Ablösung 1848.

Dann Hs.Nr. 55, nach dem Dreißigjährigen Kriege Wackerhof genannt, ein ganzer Hof mit zwei dazugehörigen Sölden. Diesen Hof verlieh 1232 ein junger Mann namens Marquart, Spisar des Grafen Albert IV. von Bogen, den Prämonstratensern von Osterhofen gegen eine gewisse jährliche Abgabe. Dieser Marquart muß aus der Familie der Frammelsberger

stammen. Das Kloster Osterhofen hatte diesen Hof mit Ausnahme der beiden Sölden bis zu seiner Aufhebung 1783 inne. Dann ging derselbe in das Eigentum des Damenstiftes Osterhofen über. Die beiden Sölden scheinen vom Hauptgute weggeschenkt worden zu sein gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Die eine Sölde, die jetzt eingegangen ist, war seit 1400 beim Kloster Metten bis 1803 und die andere, Pummersölde, kam zur neuen Pfarrkirche Schambach. Vermutlich war es Gerhoh von Frammelsberg, der letzte seines Stammes, Kanonikus in Regensburg, der die Sölden verschenkte, und das Hauptgut, welches ursprünglich nur den Brüdern zu Osterhofen 1232 zu Lehen gegeben worden war, für immer als freies Eigentum überließ. Der Klosterhof führte den Namen Steighof, vermutlich wegen des Fußweges, der nach Irlbach zu denselben führte. Durch nachlässiges Aussprechen wurde daraus die Bezeichnung „Steuhof", als welcher er in den alten Katastern aufgeführt ist.

Die beiden oberhalb des Steighofes gelegenen Höfe, Hs.Nr. 57 Altschäffhof, und Hs.Nr. 58, der Englramhof, im vorigen Jahrhundert so genannt, heißen im 16. Jahrhundert Mitterndorf. Wem diese Höfe zur Zeit der Gründung des Klosters Windberg (1225) gehört haben, kann nicht festgestellt werden. Zu Hs.Nr. 58 scheint auch die Poigersölde, jetzt Krieger Hs.Nr. 56, gehört zu haben.

Nach oben genannten Monumentis verkaufte um 5 Talente Konrad und sein Bruder Gebhard, Herrn von Silinchen (Salchingen), an Windberg in Gorzah einen halben Hof, wobei der Sohn des Herrn Hartwig von Dofransdorf den Salmann machte. Ebenso verkauft Herr Gotpold (wahrscheinlich von Eitna (Aiterhofen) ebenfall einen halben Hof um 9 Talente. Es scheint sich da um die Höfe in Mitterndorf zu handeln.

Diese Höfe haben aber die Windberger nicht lange Zeit besessen. Sie scheinen an die Geltolfinger gekommen zu sein und von diesen an die Sattelbogener, die auch Welchenberg inne hatten.

Hs.Nr. 57 in Entau ist um 1440 im Besitze des Jörg von Sattelbogen, Herr von Offenberg, herzoglicher Rat und Pfleger zu

Neurandsberg und Reichertshofen. Seine Ehefrau war Barbara, eine geborene von Freiberg.

Georg II. von Sattelbogen starb 1473 und ist in Geltolfing begraben, woselbst er ein Grabdenkmal hat. Es kann aber dieses Datum auf dem Grabdenkmale nicht richtig sein, denn Georg I. von Sattelbogen muß schon vor 1461 gestorben sein, weil nach anderen Urkunden dessen Ehefrau Barbara von Freiberg schon 1461 Witwe ist. Er hinterließ einen Sohn Sigmund, der in das Kloster Oberaltaich als Laienbruder eintrat und mit welchem 1537 das Geschlecht der Sattelbogener im Mannesstamme erlosch. Der Besitz von Offenberg ging nicht an seinen Sohn Sigmund über, sondern an den Bruder Hanns von Geltolfing, † 1490. Er entschädigte seinen Neffen Sigmund mit der Hälfte der Burg Sattelbogen und mit dem Arnschwang. Die Witwe des Georg Sattelbogen von Offenberg wird mit den Gütern aus dem Besitze des Sattelbogen'schen Familienbesitzes abgefunden worden sein und hiezu gehören zwei Höfe in Entau, in Mitterndorf, wahrscheinlich Hs.Nr. 57 und sicher Hs.Nr. 58.

Nach ausführlicher Stiftungsurkunde des Bruder Friedrich Schecher, Prior des Klosters vnser lieben frawen bruder ordens zu Strawbing vnd gemaichlich der gantz Conuent daselben von Mitichen vor sand dyonisen tag do man zallt von Christi geburde viertzehen hundert vnd dem ainvnd sechtzigisten Jare (1461, 7. Okt.) schenkt nämlich dy Edl vest fraw Barbara Jorgen von Satelbogen zu offenberg seligen witib ire zway güter mit Irem zugehorn der ains glegen ist zu Entawa oberhalb Irrbach und das ander zu pföling vnd dje bayde Jerlicher gült gelten zwelff schilling Regens. pfening geltz an das Leprosen Spital Sct. Niklas in Straubing mit der Bestimmung, daß ein ewiger Jahrtag samt dreißig gesprochenen Seelenmessen und einem ewigen täglichen Gedächtnis gehalten werden solle. Und zwar für Wigolais von Satlbogen, Anna seiner Haußfraun und für fridichs seel von hohenfreyberg und Anna seiner hausfraun, des obgenannten Jorgen von Satelbogen sel vnd aller der dj auß dem geschlecht verschaiden sind vnd datzü der obgenannten Barbara seel wann dy vo tods wegen abgegangen ist da got lang vor sein welle.

(Siehe Verhandlungen des histor. Vereines für Straubing und Umgebung, 9. Jahrgang 1906, S. 53 u. 54.) Siehe Geschichte des Leprosenhaushofes Sct. Niklas in Entau, verfaßt von Pfarrer Simon Straßer.

Die zwei nebeneinander gelegenen Höfe in Mitterndorf scheinen ursprünglich eine wirtschaftliche Einheit gebildet zu haben.

Wer nun den zweiten Hof Hs.Nr. 58 und die, wie es scheint, dazugehörige Poigersölde Hs.Nr. 56 zur Zeit der Klostergründung von Windberg zu Lehen trug, ist nicht recht klar. In den Mon. Windberg. schenkt bezw. verkauft ein Herr Gotpold einen halben Hof an das Kloster Windberg für 9 Talente. Vermutlich ist dieser Gotpold der Herr von Nußberg, ein Nußberger dieses Namens ist um 1180 urkundlich bekannt.

Tatsächlich finden wir diesen Hof um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Händen eines Mitgliedes der Nußberger Familie bezw. der Seiboltsdorfer. Nach dem Salbuch der Kirche Geiersberg, welche 1460 erbaut worden, ist nämlich das Kirchlein durch Kauf vom Seiboltsdorfer nebst der Poigersölde in den Besitz gekommen. Auf dem Hofe saß Hanns Obermair. Steht alles laut Kaufbriefes auf ain Wiederkauf inhalt eines Revers.

Nun war ein Christoph von Seiboltsdorf-Schenkenau mit einer Nußbergerin Namens Elsbeth († 1461) verheiratet. Vermutlich brachte diese den Hof in Entau als Brautgeschenk dem Seiboltsdorfer zu.

Der Hof und die Sölde dienten bis zur Grundablösung im Jahre 1848 dem Kirchlein zu Geiersberg bezw. dem Spitale zu Deggendorf, wozu das Kirchlein gehörte.

Noch eine Schenkung ist erwähnt. Eine gewisse Elisabeth von Hunderdorf (bei Ittling), Conversschwester des Klosters Windberg, schenkt in Entau ein Gütlein, welches 50 Denare giltet. Dieses Gütchen gibt aber das Kloster an die Brüder in Osterhofen für Äcker, die in Ainprach gelegen.

Vielleicht ist dieses Gütlein Hs.Nr. $55^1/_2$ die eingegangene Mettenersölde. Um 1400 war diese Sölde, unbekannt auf welche Weise, an das Kloster Metten gekommen.

Der größte und wichtigste Hof in Entau war aber der sogenannte Hörnlhof. Über die Bedeutung des Namens war schon Eingangs die Rede. Ein Weiler Hornhof, bei einer Sumpfstelle gelegen, befindet sich bei der Gemeinde Kollnburg, Bezirksamt Viechtach. Zur Pfründe Pfelling gehören zwei Äcker, das „vordere und hintere Hörl“ genannt, welche eben in der Nähe eines Sumpfes liegen. Dieser Hörnlhof scheint im Anfang des 12. Jahrhunderts auch aus zwei Höfen bestanden zu haben, die die gräfliche Familie inne hatte.

Die eine Hälfte des Gutes kam 1127 oder 1138 an das Kloster Osterhofen, in welches der Bischof Otto der Heilige von Bamberg die Söhne des hl. Norbert verpflanzte. Abt Michael Vögele (1593—1604) sagt im Prozesse, welchen er 1594 mit den Vormündern der Kinder des vormaligen Inhabers des Klosterhofes, Michael Maier, vorm Landgerichte Straubing zu führen hatte, aus: daß im alten Salbuche stehe, daß der Hörnlhof vor Zeiten von den Grafen von Bogen dem Kloster Osterhofen frei und ledig übergeben worden sei. Mit Namen wird der Graf nicht genannt. Aber nach allem ist es Friedrich II. von Bogen, von dem es ja geschichtlich bekannt ist, daß er sich namentlich vor dem Auszuge in das gelobte Land 1147 überaus wohltätig gegen verschiedene Klöster erwiesen hatte, sodaß seine Mutter Luitgardis die Vermächtnisse seines Sohnes, der 1149 vor den Mauern Jerusalems fiel, sogar anfocht.

Die Mutter Friedrichs III., Grafen von Bogen, war eine Tochter des Herzogs Wladislaus von Böhmen, führte den slawischen Namen „Suatawa“, was das gleiche bedeutet wie Luitgardis = Leuchtende. Sie heiratete den wilden Grafen Friedrich II. von Bogen, Advokatus des Hochstiftes Regensburg. Die Hochzeit fand im Monat Juli 1123 mit großem Gepränge in Prag statt. Ihr Gatte starb 1136 vor Pavia. Die Witwe muß auf der rechten Donauseite mehrere Güter besessen haben. Sie schenkt in Sant an Windberg einen halben Hof, welcher durch Tausch von Gütern Oberaltaichs in Hunderdorf von den Windbergern an die Oberaltaicher Kirche übergehen. Ebenso schenkt sie in Gorza einen halben Hof an die Windberger, wofür Albert I. den Sal-

mann macht. Mutmaßlich stellt dieser Hof den zweiten Teil des Hörnlhofes dar. Die erste Hälfte, das Hauptgut, war schon früher an das Prämonstratenserkloster Osterhofen gekommen.

All diese Schenkungen, Verkäufe und Vertauschungen der Entauerhöfe an das Kloster Windberg müssen erst nach dem Jahre 1146 stattgefunden haben; denn in der Confirmationsbulle des Papstes Eugen vom Jahre 1146 sind die Besitzungen der Windberger in Gorza nicht mit aufgezählt.

Im übrigen wird bemerkt, daß das Kloster Windberg alle seine Besitzungen, welche es nach den Traditionen zwischen 1140—1180 in Entau erworben hatte, wahrscheinlich durch Tausch oder Verkauf sehr bald veräußert haben muß. Der Hof in Gorza, welchen die Grafenmutter Luitgardis gegeben, ist wahrscheinlich an das Kloster Osterhofen gekommen und wurde dann mit dem Hörnlhof in eine Villikation vereinigt, sodaß diese Besitzung einen doppelten Hoffuß ausmachte.

Auch der Frammelsberger muß seinen Hof wieder erhalten haben. Vermutlich durch Tausch mit einem Hofe in seiner Hofmark Degernbach, der dem Kloster Windberg näher lag. Nach dem Aussterben der Frammelsberger mit dem Kanonikus Gerhoch an der Domkirche zu Regensburg scheinen die beiden unteren Höfe in Entau, der Petzendorferhof mit der Webersölde, an die Ramsberger gekommen zu sein, und zuletzt an die Degenberger.

Hanns II. von Degenberg kaufte nämlich 1409 den Edelsitz Frammelsberg von Friedrich Ramsberger von Gossersdorf.

Aus den Aussagen des Lienhard Albertskirchner und seines Nachbarn, des Stefan Schweiger auf dem Steighof, im Prozesse des Abtes von Gotteszell um den Wört in der Donau vom Jahre 1583 geht hervor, daß die beiden untersten Gehöfte von Entau zum Pflegegerichte Schwarzach gehörten, während alle anderen Höfe in Entau zum Landgerichte Straubing zuständig waren. Das kommt von dem Besitzstande der Frammelsberger, die eben im Pflegegerichte Schwarzach ihren Edelsitz hatten.

Was nun den Hörnlhof betrifft, so wurde dessen Geschichte von dem Verfasser dieser Abhandlung ausführlich beschrieben. Auch die Geschichte aller übrigen Anwesen in Entau hat derselbe verfaßt.

Beilage zur Entwicklungsgeschichte der Ortschaft Entau.

In Entau ist ein Hof Hs.Nr. 58 mit 90 Tagwerk Grund, der noch einen ebensogroßen Nachbarn hat, jetzt Hs.Nr. 57. Diese beiden Höfe nebst den dazugehörigen Inhäusern führten in den Pfarrmatrikeln des 17. Jahrhunderts den Namen: Mitter(n)dorf, in der Mitte zwischen dem Hörnlhofe und dem unteren Teile der Ortschaft Entau gelegen.

Der erste urkundlich nachweisbare Besitzer bezw. Maier hieß Michael Mayr und dessen Ehefrau Margareta (1638). Der Hof gehörte zum Kirchlein Geiersberg bei Deggendorf. Im Salbuche genannten Kirchleins vom Jahre 1488, das nach Mitteilung des P. Wilhelm Fink-Metten zu den Akten des Stadtpfarramtes Deggendorf liegt, steht Nachfolgendes:

„Item der Hof zu Mitterndorf gen Pfälinger urfar über im Landgerichte Straubing: darauf Hans Obermair sitzt: dint jarl. 2 sch. Korn, 3 sch. Haber Straubinger Maß, 60 dn Regensburger M, wisgeld für claindinst X Groß, 4 dn. Stift.“

Am 9. Juni 1791 erteilt Franz Gottlieb Schneck des Innern Raths und Stadtkammerer, dann Georg Andree Rietz des Innern Raths und derzeit über daß allhiesige Commend oder Zechenbeneficien Amt aufgestellte Verwalter (zu Deggendorf) der verwitweten Bäuerin Afra Englramin Aufnahme als Gutsmaierin des zum Zechenamt grundbar gehörigen ganzen Hofes, welchen deren Ehemann Jakob Englram besessen und Bewilligung, daß sich dessen Witwe Afra gegen Stellung eines tauglichen und häuslichen würtschaftlichen Gutsmayrs wieder verehlichen dürfe.

Ebenso gehörte zum Kirchlein Geiersberg die Sölde Hs.Nr. 56 in Entau (Poigersölde). Hanns Poiger entrichtet nach der Rechnung der Sct. Margaretenpfarrkirche in Pfelling von 1589 die Gült für den Kirchenacker mit 7 kr. 3 hl. und nach genanntem Salbuche mußten von dieser Sölde an das Kirchlein von Geiersberg eine Gilt entrichten: Item mehr die Sölden zu Entau dint jährlich all

Sach in den bemelten Hof 70 dn. Kauf von Seyboldsdorfer laut eines kaufbriefes, steet alles auf ain widerkauff Inhalt eins Revers.

Die Kirche auf dem Geyersberg ist 1486 erbaut worden. Gehörte zum Schloß Fkndelstein in Deggendorf.

Es ist aber schon in viel früherer Zeit eine Kapelle dort vorhanden gewesen. Im 9. Jahrhundert findet sich eine Notiz über einen Pestfriedhof bei der Kirche auf dem Geiersberge und aus dem Jahre 1058 liegt die Angabe eines pergamentenen Salbuches vor, daß die Kirche im Genuße mehrerer Gilten war, so von Behausungen in Deggendorf, Penzling, Mitterdorf, Entau und anderer.

Der Verfasser hatte angenommen, daß vielleicht erst seit 1486 diese beiden Höfe in Entau bezw. Mitterdorf nach dem Geiersberg grundbar wurden. Aber nach diesem zweiten Salbuche wären dieselben schon seit 1058 dorthin giltbar gewesen.

Vermutlich ist nun auch der Hörnlhof zur Zeit, als noch in Osterhofen Benediktiner waren und nicht erst in der Zeit, da die Prämonstratenser 1138 dort eingeführt worden, von dem ersten Grafen von Bogen, vielleicht von Friedrich († ca. 1100), frei und ledig übergeben worden. Was umso wahrscheinlicher erscheint, als um 1080 Friedrich II. und Aswin das Hauskloster Oberaltaich stifteten und 1125 Albert I., Graf von Windberg, ein Prämonstratenserstift in Windberg begründete.

Es ist also sehr wahrscheinlich, daß der Hörnlhof schon viel früher nach Osterhofen gekommen ist. Denn die Grafen von Bogen dachten doch zunächst später an ihre eigenen Klostergründungen als an fremde; das schöne Gut, der Hörnlhof, war eben schon durch einen ihrer Vorfahren weggeschenkt worden. (Siehe Geschichte des Hiendlhofes, abgedruckt im 59. Bande der Verhandlungen des histor. Vereines für Niederbayern, 1926, S. 70 mit 86. Pfarrgeschichte von Pfelling, Band II, Familiengeschichte Ortschaft Entau Ms. Für die Angaben über Geiersberg: Kalender für Kath. Christen, Jahrgang 1900. Die Wallfahrtskirche auf dem Geiersberg bei Deggendorf, Seite 55.)

Es dürfte demzufolge die Ortschaft Entau schon im 9. bezw. 10. Jahrhundert sich entwickelt haben, also früher, als der Ver-

fasser angenommen hat. Vorausgesetzt, daß die Angaben des Chronisten Bauer von Deggendorf über das Alter des Kirchleins auf dem Geiersberg und die Leistungen der Bauern von Entau an dasselbe richtig sind.



Quellenangabe: Verhandlungen des hist. Vereines von Niederbayern, 23. Band, 1. u. 2. Heft: Monumenta Windbergensia. — Staatsarchiv Landshut. — Oswald, Geschichte der Degenberger. — Pfarrarchiv Pfelling.

Das Schloßarchiv Au in der Hallertau.



Von
Johann Schmid,
Kammerer in Pötzmes.



Ein für Provinzverhältnisse ziemlich umfangreiches Archiv im Kreise Niederbayern ist im vergangenen Jahre aufgeschlossen und der allgemeinen Benützung zugänglich gemacht worden, nämlich das Schloßarchiv Au in der Hallertau, B.A. Mainburg.

Es weist die stattliche Zahl von 1860 Nummern auf. Das ehemalige Hofmarks- und Herrschaftsgericht Au, das auch zur Ausübung der hohen Gerichtsbarkeit mit Galgen befugt war, lag im Gebiete des Landgerichts Moosburg. Es war ursprünglich vererbbares Eigentum (Allod) der Grafen von Moosburg, fiel dann 1281 an Ulrich von Stein (Altmannstein), 1306 an die Grafen von Abensberg, 1385 an die Preysinger von Bayerbrunn und Wolnzach, 1472 an die Herren von Thurn zu Neubeuren und Rotteneck, 1644 an die Freiherrn von Frauenhofen zu Alt- und Neufrauenhofen, 1709 an die Grafen von Törring-Seefeld, 1764 an die Grafen von Preysing-Hohenaschau, 1828 an Freiherrn Ferdinand Franz von Maderny auf Baierberg, 1833 an die Grafen Montgelas von Egglkofen, 1846 an die Freiherrn von Beck-Peccoz, in deren Familie das Schloßgut sich noch heute befindet.

Zum Herrschaftsgericht Au gehört der Markt Au mit Umgebung (der Bezirk der heutigen Pfarrei Au, aber ohne Rudertshausen, jedoch mit Haslach), ferner die Hofmarken Attenkirchen (seit 1560), Hirnkirchen (seit 1565), Hettenkirchen (seit 1565) mit den einschichtigen Gütern in Gebronshausen und Larsbach, Hofmark Appersdorf, Hofmark Paunzhausen mit Grießenbach, Hofmark Pfettrach (seit 1611) mit den einschichtigen Gütern in Burgstall, Hofmark Tegernbach (1566—1730), Kirchdorf bei Rudelzhausen (1769—1775), Schloßgut und Hofmark Haag an der Amper (1833—1846).

Dazu kamen folgende einschichtige Güter: Utzenschwaig oder Oberschwaig bei Kollersdorf, Glasmühl bei Wolnzach, Kipfelsberg, Langhaid und Pickenbach bei Siegenburg, Tolbach bei Pürkwang, Aicha bei Staudach, Haid bei Zolling, Reichersdorf bei Moosburg, Thonhausen bei Zolling.

An Passivlehen besaß die Gutsherrschaft das Halsgericht samt Stock und Galgen in Au, dann Güter in Preinersdorf, Dellnhausen, Hausmehring, Airischwand, Reichersdorf, Wiedenbauer zu Leitersdorf, 2 Drittel Aicherhof zu Leitersdorf, das Krönholz zu Seisdorf und den Drittelzehent zu Au.

Im Bereiche der genannten Hofmarken und Güter weist das Archiv folgende Bestände auf, welche nach der von Oberarchivrat Hans Oberseider 1927 herausgegebenen Anleitung zur Ordnung kleinerer Archive in folgende 5 Abteilungen geschieden sind:

I. 431 Pergament-Urkunden von 1333—1800.

Diese sind bereits früher in Regestenform bearbeitet und herausgegeben worden von Dr. Joh. Prechtl im 22. Band des Obb. Archivs vom Jahre 1862; die Fehler dieser Bearbeitung wurden im neu angelegten Repertorium korrigiert. Dazu wurde ein genaues alphabetisches Register hergestellt, das bisher gefehlt hat. Die Urkunden betreffen zumeist Kauf und Tausch von Gütern, Lehenbriefe, Schuldurkunden, Familiensachen der Herrschaftsinhaber, Stiftungen, päpstliche Privilegien für die Schloßkapelle ꝛc.

II. 26 Bücher von 1566—1838.

Hierunter sind begriffen die Stiftbücher, Laudemialbücher, Anleitbücher, Lehenbücher, Leibeigenschaftsbücher, Jagdbücher und einige Protokollbücher.

III. 700 Akten von 1566—1920.

Diese betreffen alle möglichen Gegenstände, namentlich gerichts- und grundherrliche Verhandlungen, Scharwerksdifferenzen, Jagdprozesse, Gutsverwaltung, Polizeisachen, Gesundheitspflege, Kriegsereignisse, Land- und Forstwirtschaft, Brauerei, Bierwirtschaften, Steuersachen, Zehentsachen, Gewerbe, Schule, Kirchenverhältnisse, Schloßkaplanei ꝛc.

IV. 618 Rechnungen von 1602—1909.

Darunter finden sich die Gerichts-, Kasten-, Bräuhaus-, Forst- und Jagd-Rechnungen der Gutsherrschaft 1602—1850, die Rechnungen der Almosen- und Leprosenhausstiftung 1643—1860, der Schloßkaplanei Au 1876—1909, der Leineweber-Viertellade 1690 bis 1839, der Schloßkapelle Haag 1758—1845, der Gutsverwaltung Haag 1837—1848.

V. 85 Karten und Pläne von 1780—1920, hauptsächlich Flurpläne für die Schloßgrundstücke und Baupläne für das Schloß und die Bräuhäuser in Au und Haag.

Die Verwaltung des Archivs, welches im Schloß zu Au aufbewahrt ist, besorgt der jeweilige Schloßgutsinhaber, zur Zeit Herr Willi Beck Freiherr von Peccoz auf Schloß Au.

Benützungsmöglichkeit ist nach der aufgestellten Benützer-Ordnung analog den staatlichen Archiven jederzeit nach vorheriger von der Gutsherrschaft eingeholter Erlaubnis im Archive gegeben. Die Neuordnung und Numerierung der gesamten Archivbestände, sowie die Anfertigung eines Repertoriums und alphabetischen Registers erfolgte auf Veranlassung des gegenwärtigen Gutsinhabers im Jahre 1929 durch den Verfasser dieser Zeilen.



100 Jahre Historischer Verein für Niederbayern.



Ein Überblick gegeben vom derzeitigen 2. Vereinsvorstande

Dr. J. F. Knöpfler.



*

„Der Historiker ist ein rückwärtsgekehrter Prophet".

In diesem Worte Friedrich v. Schlegels, des Dichters und Mitbegründers der romantischen Schule, liegt viel Wahrheit. Wahrheit in doppeltem Sinne! Nicht nur, daß der Historiker sieht, was einst gewesen, sondern, daß er auch aus dem Entwickeln, den Ursachen des verflossenen Geschehens vielleicht mit prophetischem Auge in die Zukunft der werdenden Dinge zu sehen vermag.

Alles schon einmal dagewesen, wenn auch in anderen Formen, unter anderen Zeitumständen! Und das ist ja auch der Sinn aller Geschichtsforschung, einmal zu ergründen das was war, aber auch aus dieser Erkenntnis des Gewesenen die weiteren Ereignisse der Zeit in der Notwendigkeit ihrer Entwicklung zu erklären. Darum ist Geschichte gerade in unseren Tagen, die aussehen, als hätte die Welt, die Menschheit seit etwa zwei Jahrzehnten ihr Antlitz ganz verändert, ich möchte sagen, eine moderne Sache geworden. Und es ist gewiß kein Zufall, wenn es sich derzeiten auf geschichtlichem Gebiete allerorts mächtig regt. Der Blick nach rückwärts ist heute für viele Menschen ein Bedürfnis geworden.

Da ist es wohl auch keine Überhebung, wenn eine Vereinigung, welche sich seit 100 Jahren die Pflege der Heimatgeschichte, der Achtung vor der Vergangenheit auf die Fahne geschrieben hat, des Tages gedenkt, an welchem sie ins Leben gerufen worden ist und einen Überblick darüber gibt, was sie in diesen 100 Jahren geleistet hat — der Historische Verein für Niederbayern.

In die Zeit, aus welcher ich die zu Anfang gestellten Worte v. Schlegels aufrufe, versetzt uns die Gründungszeit des Historischen Vereins für Niederbayern, die Zeit der Romantik, die große Zeit Bayerns unter König Ludwig I., jenem ganz außergewöhnlich hoch-

begabten deutschen Fürsten. Es ist kein Zweifel, daß der Kabinettsentschließung des Königs aus Villa Colombella vom 29. 5. 1827 nicht nur die historischen Vereine, sondern auch die Sammlung und Erhaltung der Denkmäler der Vorzeit ihre Anregung verdanken. Zwei historische Kreisvereine, Speyer und Bayreuth, setzen ihre Gründung mit mehr oder weniger Berechtigung auch schon in das Jahr 1827. Aber als erste voll anzuerkennende Gründung eines historischen Kreisvereines dürfen wir doch erst den Verein für den Rezatkreis, welcher nachweislich am 1. Januar 1830 ins Leben trat, ansehen, wie der derzeitige 1. Vorsitzende dieses Vereines, Oberstudiendirektor Dr. Schreibmüller, in seinen eben erschienenen vorzüglichen Ausführungen zur Jahrhundertfeier des historischen Vereins für Mittelfranken in der Festschrift klar bewiesen hat. Und Dr. Schreibmüller ist es auch gelungen nachzuweisen, welchen bedeutenden Einfluß der bekannte Karl Heinrich Ritter von Lang, 1812—15 Direktor des Allgemeinen Reichsarchivs in München und Schöpfer des großen Quellenwerkes der Regesta Boica auf die Gründung der historischen Kreisvereine ausgeübt hat. Seine 1827 im „Hermes", Band 29, Seite 225—28 erhobene Forderung, es möchte in jeder Provinz ein eigenes historisches „Museum", oder wie er an anderen Stellen sagt „Institut" bezw. eine „Gesellschaft" gegründet werden nach dem Muster etwa des Ferdinandeums in Innsbruck, des Johanneums in Graz u. a. österreichischer solcher Institute, ist im höchsten Grade beachtenswert und hat zweifellos Anregung gegeben, wenn auch v. Lang in seiner bekannten Art sich gegen jeden amtlichen Charakter, welcher diesen Gründungen von vornherein beigelegt werden wollte, energisch und sarkastisch wehrte. In diesem Punkte aber unterlag v. Lang vollständig, denn den halb amtlichen Charakter der histor. Kreisvereine, welcher ihnen bis auf unsere Tage verblieb, beweist schon der Umstand, daß fast überall die Regierungspräsidenten an die Spitze der Neugründungen als 1. Vorsitzende oder Anwälte, wie es damals hieß, traten, eine Übung, welche sich z. B. bei unserem Vereine und anderen mit geringen Unterbrechungen bis auf den heutigen Tag erhalten hat. v. Langs Verdienst aber ist, daß er den ersten wirklichen historischen Kreisverein 1830 ins Leben gerufen und 5 Jahre eigentlich geleitet

hat. Und dieses Jahr 1830 sah außer weiteren Gründungen von Kreisvereinen auch unseren niederbayerischen Verein ins Leben treten.

Der Begriff Niederbayern im heutigen Sinne bestand damals noch nicht, die Kreiseinteilung bezog große Teile des heutigen Niederbayern in den Regen- und den Isarkreis. Passau war die Hauptstadt des Unterdonaukreises, welcher den größeren Anteil des jetzigen Niederbayern umfaßte und hier stand auch die Wiege des 1830 gegründeten Historischen Vereines für Niederbayern.

Wenn ich im Nachstehenden etwas weiter aushole, so geschieht dieses deshalb, weil bisher eigentlich eine zusammenhängende Darstellung von den Schicksalen und der Tätigkeit unseres Vereines, welcher stets mit festlichen Anlässen gekargt hat und sogar das 50- und 75jährige Bestehen ohne jede Feier vorübergehen hat lassen, nicht besteht.

Die in einem autographierten Stück bei den Präsidialakten der Regierung von Niederbayern (Die Konstituierung des Historischen Vereins 1830—43) befindlichen Statuten des historischen Vereines für den Unterdonaukreis datieren vom 13. August 1830. Und dieser Tag ist wohl auch als der Geburtstag unseres Vereines anzusehen. In diesen Statuten heißt es zu Eingang, daß die nämlichen Beweggründe, welche den Historischen Verein im Rezat- und Isarkreis in das Leben gerufen haben, nämlich die Belebung des Nationalgeistes und die Beförderung des Studiums der vaterländischen Geschichte nach dem erklärten Willen Seiner Majestät des Königs, die Unterzeichneten veranlassen einen solchen Verein auch für den Unterdonaukreis zu bilden. Für die Bearbeitung der Geschichte des Kreises habe sich zwar schon ein Verein unter den weltlichen und geistlichen Beamten des Kreises gebildet, dieser Verein solle aber nun für einen größeren Wirkungskreis erweitert werden. Es folgt nun die Aufzählung der Aufgaben, welche sich der Verein stellte. Diese sind so weit gefaßt, daß sie noch heute vorbildlich genannt werden dürfen. Wenn z. B. damals schon die Sammlung der Flurnamen in den Aufgabenkreis des Vereines aufgenommen wurde, so zeigt dieses doch gewiß schon eine hohe wissenschaftliche Einstellung. Jeder, welcher an den Bestrebungen des Vereins ernstlich

teilzunehmen sich bereit erklärte, sollte Mitglied werden können. Von einem Mitgliedbeitrag war nicht die Rede. Der Verein soll von 2—3 „Anwälten“ geleitet werden, von denen jederzeit einer den Vorständen der obersten Kreisstelle anzugehören hat. Daneben soll ein Bibliothekar und Konservator gewählt werden. Zu Kreisanwälten wurden bestellt: 1. der Regierungspräsident Freiherr von Mulzer, 2. der Regierungsdirektor Freiherr von Andrian, 3. der Domkapitular Petzendorfer. Als Bibliothekar erscheint Regierungsrat Benning, als Konservator der Kreisbaurat von Pigenot. Den halbamtlichen Charakter des Vereines unterstreicht der § 12, wonach alle Zusendungen an den Verein dem Präsidium der Kreisregierung in Passau zuzuleiten waren. Die übrigen 10 Ausschußmitglieder gehörten alle als höhere Beamte der Regierung und dem Domkapitel an.

In Regierungspräsident Baron Mulzer hatte der Verein einen 1. Vorsitzenden gefunden, welcher schon aus persönlicher Vorliebe für geschichtliche Forschungen sich des neuen Vereines sehr annahm. Auf seinen Reisen durch den Regierungsbezirk machte er zahlreiche Aufzeichnungen über geschichtliche Wahrnehmungen, welche er in seine vorzüglich angelegten Tagebücher niederlegte. Leider ist uns nur ein einziges dieser Bücher, welche der bayerische Historiker Hormaier als ein Muster aller Memoranden bezeichnete, im Verein erhalten. Baron von Mulzers Anregung ist auch die Anlage einer kleinen Sammlung zu danken, welche den Grundstock unseres heutigen reichhaltigen Kreismuseums bildet. Leider wurde v. Mulzer schon 1831 vom Tode dahingerafft, so daß er nicht mehr die Anerkennung erlebte, welche der König durch das Ministerium des Innern am 28. Januar 1832 den historischen Vereinen öffentlich aussprechen ließ. Gleichzeitig empfahl das Ministerium die historischen Vereine der Mitwirkung der Akademie der Wissenschaften, der Landesarchive und der Unterstützung durch die Regierungen.

Unser Verein war anfangs sehr klein und beschränkte sich in der Hauptsache auf Mitglieder in der Stadt Passau. Ein ältestes Mitgliederverzeichnis nennt 24 Namen von Passauer Persönlichkeiten. Allmählich traten verschiedene Landrichter und Rentbeamte und Geistliche bei. Bereits 1830 finden wir unter den Mitgliedern den

bekannten Oberpfälzer Historiker Oberleutnant Schuegraf. Nach Baron Mulzers Tode trat der neue Regierungspräsident von Rudhardt an die Spitze des Vereines. Von 1833 ist uns ein Ausschußsitzungsprotokoll erhalten, nach welchem an Stelle des versetzten Regierungsdirektors von Rinecker sein Nachfolger Zenetti zum 3. Anwalt gewählt wurde. 1834 trat der Verein erstmals mit einer Publikation, schon damals „Verhandlungen“ genannt, an die Öffentlichkeit, nachdem hierin bereits die historischen Kreisvereine von Ansbach, Bayreuth und Regensburg vorangegangen waren. 1835 und 1836 folgten 2 weitere Hefte, welche zusammen den 1. und einzigen Band der Verhandlungen des historischen Vereins für den Unterdonaukreis bilden, der heute eine Seltenheit geworden ist.

Dem Regierungspräsidenten von Rudhardt folgte als 1. Vereinsvorstand der Regierungsdirektor von Zenetti und als dieser 1838 zum Ministerialrat nach München befördert wurde, der neue Regierungsdirektor Freiherr von Godin. In diesem Jahre 1838 teilte der Historische Verein für Oberbayern dem Brudervereine in Passau seine Konstituierung mit.

Dem ohnedies nicht sehr lebensfähigen Vereine, welcher sich seit 1838 Historischer Verein für Niederbayern nannte und damals nach einem bei den Akten befindlichen Verzeichnisse 70 Mitglieder zählte, versetzte die auf Grund der neuen Kreiseinteilung von 1837 bestimmte Verlegung der Regierung von Passau in die neue Kreishauptstadt Landshut den Todesstoß.

1839 erfolgte der Umzug der Regierung nach Landshut und man brachte damals eine Anzahl mit Museumsgegenständen gefüllte Kisten mit, welche dann Jahre lang unausgepackt stehen blieben. Die Umstellung der neuen Regierung auf den nunmehr viel größeren Regierungsbezirk Niederbayern stellte das Regierungspräsidium natürlich zunächst vor ganz andere Aufgaben als den Historischen Vereins-Bestand. Und doch hat schon am 5. August 1841 der Regierungspräsident von Wulffen in einer Verfügung an den Regierungsdirektor Berks die Wiedererrichtung des Vereins in Landshut in Anregung gebracht. Aus dem Vortrage Berks' vom 22. 3. 1842 ist zu ersehen, daß aus den wenigen Aktenstücken, welche über den Verein aufgebracht werden konnten, nur ein ganz unvoll-

ständiges Bild von seiner bisherigen Tätigkeit zu gewinnen war und nicht einmal der dermalige Mitgliederstand festgestellt werden konnte, obwohl der Verein ausweislich der Akten bis 1839 tätig gewesen sei. Bercks machte den Vorschlag, es möchten die bei der Regierung befindlichen 5 Mitglieder vom Regierungspräsidenten versammelt, ein Ausschuß gewählt und neue Statuten, etwa nach dem Vorbilde von Oberbayern, erlassen werden. Gleichzeitig machte Bercks auf einige vermutlich geschichtlich interessierte Persönlichkeiten in Landshut aufmerksam, so Rektor und Professoren der Lateinschule, den Geistl. Rat und Universitätsprofessor Dr. Salat, Stadtpfarrer Zarbl, Archivkonservator von Thiereck auf der Trausnitz, den Bürgermeister Lorbeer (wegen des Stadtarchives und Vereinslokales), Direktor und Professoren der Baderschule, die Beamten des Kreisbau-Referates und endlich den Antiquar Hellmann. Der Regierungspräsident war mit dem Vorschlage einverstanden, meinte aber, man sollte zunächst alle auf den Verein bezüglichen Akten sammeln und die auf dem Rathaus und im Präsidialbureau teilweise noch unausgepackten Gegenstände aufstellen und verzeichnen. Die weitere Veranlassung überließ Herr von Wulffen dem Regierungsdirektor Bercks, welcher sich ja schon bisher um den historischen Verein so verdient gemacht habe.

Die ganze Angelegenheit blieb aber zunächst wieder einmal liegen und wir hören vom Vereine in den Jahren 1839—44 gar nichts. Da bedurfte es eines vielleicht nicht ganz willkommenen Anstoßes von außen her, die Maschine wieder in Gang zu bringen. Am 1. Febr. 1844 wandte sich der Historische Verein für die Oberpfalz (1. Vorstand der Oberbergrat von Voith) an das Regierungspräsidium von Niederbayern mit einem Schreiben folgenden Inhalts: Bereits seit 12 Jahren bestehe in Regensburg ein historischer Verein (das ist ein Irrtum, denn der Historische Verein für die Oberpfalz ist auch 1830 gegründet worden), dessen tätigem Bestreben es gelungen sei, während dieser Zeit sich in den Besitz von Sammlungen zu setzen, welche die kühnsten Erwartungen seiner Gründer übertroffen hätten. Der Verein dürfe sich zu keiner Zeit scheuen, mit jedem ähnlichen Verein in die Schranken zu treten. Von der Zeitschrift seien bereits 7 Bände erschienen. Bei der neuen Kreis-

einteilung von 1837 wären nun die südlichen Landgerichte des Regenkreises abgetrennt worden und der Verein habe dadurch mehrere der interessantesten Fundorte namentlich römischer Altertümer verloren, deren Verlust der Verein damals nicht schmerzlich empfunden habe, da er wußte, daß der historische Verein in Passau fortan die von Regensburg aus angefangenen Ausgrabungen fortsetzen werde. Nachdem aber bereits seit einigen Jahren der Historische Verein für Niederbayern sich aufgelöst und bis zur Zeit kein ähnlicher Verein in dem neuen Regierungsbezirk sich zu bilden Miene gemacht habe, so halte sich der Historische Verein für die Oberpfalz, dessen Hauptstadt Regensburg so von niederbayerischem Gebiete umgeben sei, daß diese ihrer Lage nach ebensogut die Hauptstadt von Niederbayern, als von der Oberpfalz sein könnte, verpflichtet, im Interesse der in dem früher zur Oberpfalz gehörigen Gebiete befindlichen Schätze und zur Förderung des geschichtlichen Studiums auch in diesen Teilen das Ansinnen zu stellen, es möge dem Präsidium der Regierung von Niederbayern gefallen, einen Anschluß des Regierungsbezirkes Niederbayern an den histor. Verein zu Regensburg zum Zwecke gemeinschaftlicher historischer Bestrebungen und Forschungen herbeizuführen und im Falle der Gewährung dieses Ansinnens die Unterstützung nicht zu versagen, sondern gleich dem hohen Präsidium, unter dessen Ägide der Regensburger Verein schon im 2. Dezennium wirkt, allen von diesem ausgehenden Unternehmungen und Forschungen im Interesse der Wissenschaft fördernd unter die Arme zu greifen. Der große Zweck, einen Flächenraum von nahe an 200 Quadratmeilen den antiquarischen Forschungen erschließen zu können, scheine dem unterzeichneten Vereine so triftig, daß er nichts beizufügen müssen glaube und einer genehmigenden Rückäußerung geharren zu dürfen sich der angenehmen Hoffnung hingebe.

Dieses Schreiben war der unmittelbare Anlaß zur endgültigen Wiedererrichtung unseres Vereins, denn Regierungspräsident von Wulffen leitete dasselbe noch am Tage des Einlaufes dem Regierungsdirektor Dr. Berks zu „zur nötigen Einleitung behufs Reconstituierung des histor. Vereins für Niederbayern, worüber

dem anfragenden Vereine zur Beseitigung seiner irrigen Ansicht Notiz zu geben ist".

Am 12. Aug. 1844 traten dann unter dem Vorsitze Dr. Bercks 19 für die geschichtliche Sache interessierte Männer Landshuts zusammen, begründeten den Verein neu und wählten Vorstand und Ausschuß. 1. Vorsitzender wurde der Regierungspräsident Baron Wulffen, 2. Vorsitzender der Kreismedizinalrat Dr. Hoffmann, 1. Sekretär Professor Mutzl, 2. Sekretär Professor Strohhammer, Konservatoren: Bürgermeister Lorbeer und Kreisbau-Ingenieur von Günther, Kassier: Regierungskommissär Roth. Im Ausschuß erscheinen Univ.-Professor Dr. Salat, Geistl. Rat Zarbl, Rektor und Professor Lichtenauer, Archivkonservator von Thiereck und Kreisbau-Jespektor Schmidtner. Der Versammlung wohnten auch bei der pr. Arzt Dr. Wein und Privatier Hellmann. In der 1. Ausschußsitzung im September wurde dann Hellmann, welcher an Stelle des zurückgetretenen Herrn v. Thiereck in den Ausschuß gewählt worden war, ersucht die Vereins-Statuten zu entwerfen. Noch im selben Jahre trat Hellmann auch an Stelle Professor Mutzls in Tätigkeit als 1. Vereinssekretär. Die am 4. Januar 1845 vom König genehmigten neuen Statuten wurden dann im Kreis-Intelligenzblatt veröffentlicht. Aus diesen Statuten ist besonders § 5 beachtenswert, wonach der Verein nicht beabsichtige die historischen Denkmäler und Urkunden in Landshut zu zentralisieren. Diese sollen erhalten und gesichert werden, wo sie hingehören, denn die Ortschaften dürften nicht ihrer Schätze und Zieren beraubt werden. Für den Verein genüge die Kenntnis von solchen geschichtlichen Merkwürdigkeiten und allenfalls Zeichnungen oder Abschriften. Dem Vereine traten nun 95 Mitglieder bei. Die von Passau mitgebrachten Altertümer wurden auf dem Rathause, welches auch als Versammlungsraum diente, neben den in städtischem Besitz befindlichen Gegenständen zur Aufstellung gebracht. Bereits langten auch die ersten Funde von Eining ein, welche der dortige Pfarrer einsandte. Mit den 7 übrigen Kreisvereinen, der Akademie der Wissenschaften und 10 auswärtigen Gesellschaften in Deutschland trat der Verein in Verbindung und Schriftentausch.

Leider wechselte in den nächsten Jahren die Person des 2. Vereinsvorstandes, in dessen Händen doch die eigentliche Leitung des Vereines lag, sehr rasch. Kreismedizinalrat Dr. Hoffmann trat nach kaum 1 Jahr zurück, ihm folgte Geistl. Rat Zarbl, dann Regierungsdirektor Dr. Bercks, endlich Gymnasial-Rektor Lichtenauer.

Wie andere Vereine hatte auch der historische Verein unter den politischen Erschütterungen der vierziger Jahre schwer zu leiden und führte in dieser Zeit nur ein sehr bescheidenes Dasein, an Veröffentlichungen erschien nur ein einziger Band der „Verhandlungen" 1845/7. Da erstand unserem Verein in der Person des 1. Vorsitzenden, des neuen Regierungspräsidenten Freiherrn von Schrenck (späteren Ministerpräsidenten von 1859—64) eine neue treibende Kraft. Ihm gelang es in dem pensionierten Regierungsrat Dr. Wiesend eine ganz hervorragende Persönlichkeit für die Geschäftsführung des Vereins zu gewinnen. Dr. Wiesend wurde, trotzdem er die Einladung zur Ausschußsitzung mit der Erklärung seines Austrittes aus dem Verein beantwortet hatte, am 20. Mai 1851 einstimmig zum 2. Vorsitzenden gewählt und erhielt am nächsten Tage ein Handschreiben Baron Schrencks, worin ihm die Wahl mitgeteilt wurde mit dem Ersuchen, seinen Austritt rückgängig zu machen und dem Verein seine „Kenntnisse und Fähigkeiten fruchtbringend zu erhalten". Und Dr. Wiesend nahm auch die Wahl an. Mit seinem Austritte habe er nur für den Fall seines Wegzuges von Landshut gerechnet. Freilich hätten die „edlen Herren Committenten" bei ihm „persönliche Eigenschaften" vorausgesetzt, die er „in einer ganz gewöhnlichen Bescheidenheit" auf sich zu beziehen keinen Anlaß finden könne.

Und doch war gerade in Dr. Wiesend der richtige Mann für den Verein gefunden. „Der neue Vorstand, ein Mann von gründlichem historischen Wissen, geschäftsgewandt und unumschränkt über seine Zeit verfügend, war von dem Streben beseelt, dem Verein literär und finanziell eine würdige Stellung unter den bayerischen und deutschen Geschichtsvereinen zu sichern, ihm eine feste Leitung zu schaffen und dadurch für den Verein eine vermehrte Anteilnahme und das Vertrauen seiner Mitglieder zu gewinnen." Und das ist Dr. Wiesend auch gelungen, wir dürfen ihn ohne Über-

hebung als denjenigen feiern, welche die Grundlagen für die spätere, so fruchtbringende Arbeit im Kreise geschaffen hat. Wiesend drang vor allem darauf, dem Vereine für seine Sammlungen ein geeignetes Lokal zu gewinnen, wobei er darauf hinweisen konnte, wie andere bayerische historische Vereine in staatlichen und gemeindlichen Gebäuden oft prachtvolle Räume für ihre Sammlungen zur Verfügung hatten und es gelang ihm nach manchen Enttäuschungen endlich im sog. Harnischhaus, der alten Stadtresidenz der Landshuter Herzoge, einigermaßen passende Räume für die bisher im Rathause aufgestellten Sammlungen zu gewinnen. Sein zweites Ziel ging auf die Schaffung einer größeren Vereinsbibliothek. Durch Erweiterung des Schriftentausches mit anderen Vereinen, durch Gewinnnung von Freunden und Gönnern des histor. Vereines ist er auch hier bahnbrechend vorangegangen, sodaß nach 2 Jahren schon eine ganz stattliche Büchersammlung beisammen war. Endlich gelang es Dr. Wiesend auch die Mitgliederzahl von 98 auf fast 200 zu heben und dadurch dem Vereine auch eine feste finanzielle Grundlage zu schaffen. Wiesends vorzügliche Jahresberichte von 1851—60 in den „Verhandlungen“ zeigen am besten die fruchtbare Tätigkeit und die Verdienste dieses Mannes um den Verein, welcher vor 1851 dem Untergange geweiht schien. Dr. Wiesend bezeichnet als seine tätigsten Mitarbeiter den pr. Arzt Dr. Erhard in Passau, den gründlichen Erforscher der Geschichte des Bistums und der Stadt Passau, den Benefiziaten Klämpfl und den Lehrer Spörl in Altdorf. Bereits 1851 zählte der Verein 337, 1853: 375 Mitglieder. Unter Dr. Wiesends Geschäftsführung wurde auch der Grundstock zu unserer bedeutenden Münzsammlung gelegt, welche bei Wiesends Tode bereits über 1500 Stück aufwies.

In dem Protektorat bezw. der 1. Vorstandsstelle des Vereins trat 1852 an Stelle des zum Bundestags-Gesandten nach Frankfurt berufenen Barons von Schrenck der neue Regierungspräsident von Bening. Dieser erwirkte dem Verein die Zuteilung eines laufenden Jahresbeitrages aus Kreismitteln, sodaß 1853 die Einnahmen bereits 1136 fl. betrugen.

Dr. Wiesend vertrat den Verein verschiedentlich bei Versammlungen des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertums-

vereine, bei den Konferenzen des Germanischen Museums in Nürnberg, bei welchen Anlässen er stets in bestimmter Weise hervorzutreten wußte. Der wohl auf seine Anregung gefaßte Beschluß der Errichtung eines Denkmals für den bayerischen Geschichtsforscher Aventin in Abensberg nahm 1855 feste Form an. Der König gab auf eine Vorlage des Vereins die Erlaubnis zu einer allgemeinen Sammlung für das Denkmal im Lande. 1857 waren hiefür 1913 fl. gesammelt.

1858 wurden die Sammlungen des Vereins in das sog. Graf Etzdorf-Haus in der Länd verlegt, wo auch Dr. Wiesend Wohnung nahm und nun ganz seinem Verein und den Sammlungen sich widmen konnte. Der historische Verein von Oberbayern und die Oberpfalz, wie die Academie d'archeologie de Belgique ernannten Wiesend zu ihrem Ehrenmitglied. Leider sollte Wiesend die Verwirklichung eines seiner größten Unternehmen, die Aufstellung des Denkmales für Aventin, dessen Ausführung dem Bildhauer Max Puille übertragen worden war, nicht mehr erleben. Am 27. Mai 1861 starb Wiesend, nachdem er fast genau auf den Tag 10 Jahre den Verein in geradezu vorbildlicher Weise geleitet, 6 Bände der „Verhandlungen“ herausgegeben und dem Verein nach den Stürmen von 1848 auch nach außen hin ein großes Ansehen verschafft hatte. Unser Verein hat allen Anlaß, gerade diesem Manne stets ein dankbares Andenken zu bewahren.

Die Leitung des Vereins übernahm nun der bisherige 1. Sekretär, Stadtpfarrkooperator Frings, und auf seinen Antrag wurden wieder 2 Vorstände bestellt, während unter Dr. Wiesends Geschäftsführung der Regierungspräsident von Schilcher nur als Kurator des Vereins fungiert hatte. Zum 1. (Repräsentations-) Vorstand wurde daraufhin der rechtskundige Bürgermeister von Landshut, Harhamer, gewählt. Als 1. Sekretär ging der Archivoffizial Kalcher aus der Wahl hervor. Als 2. Sekretär erscheint Bezirksamts-Assessor Weber, als Konservator Kaufmann Peckert, als Ausschußmitglieder Archivvorstand Baron Cöster, Expositus Kolb, Benefiziat Maier, Rechtsrat Peckert, Kreisbaubeamter Schmidtner, Professor Schuch, Geistl. Rat Seelos, Lehrer Spörl, pr. Arzt Dr. Wein und Buchdruckereibesitzer von Zabuesnig. Frings legte großen Wert auf den Ausbau

der Vereinszeitschrift, welche fortan in einem Umfang von 20 Bogen erscheinen sollte. Die Sammlungen des Vereins hatte Dr. Wiesend auf einen so hohen Stand zu bringen gewußt, daß 1861 ein großer Kenner, welcher die süddeutschen Sammlungen besuchte, jene unseres Vereins als eine der interessantesten bezeichnete. Und auf der Generalversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine 1862 wurde dem histor. Verein von Niederbayern eine besondere öffentliche Anerkennung für seine Tätigkeit ausgesprochen.

Unter großen Feierlichkeiten konnte am 12. Okt. 1861 das vom histor. Verein geschaffene Aventin-Denkmal vom 1. Vorsitzenden, Bürgermeister Harhamer, enthüllt und der Stadt Abensberg übergeben werden. Bald darauf trat Harhamer vom Vorsitz zurück und die 1. Vorstandsstelle übernahm nun auf Ersuchen Regierungspräsident v. Schilcher. Im selben Jahre zog der Vereine aus dem Graf Etzdorf-Haus wieder in sein früheres Heim, das Harnischhaus, um.

Frings arbeitete ganz im Sinne Dr. Wiesends weiter und es gelang ihm, den Verein zu heben. 1862 zählte dieser bereits 442 Mitglieder, zu welchen in diesem Jahre Prinz Luitpold trat, dem Vereine bis an sein Lebensende treu bleibend. Eine besonders eifrige literarische Tätigkeit im Verein entwickelte damals der schon genannte Arzt Dr. Alexander Erhard in Passau. Die Sammlungen: Altertümer, Bibliothek (1865 bereits 2700 Bände), Siegel, Karten und Pläne, Gemälde und Stiche, Münzen und Medaillen, sowie das Archiv des Vereins nahmen an Umfang beträchtlich zu, sodaß z. B. die Münzensammlung 1864 bereits 2800 Stück aufwies. Regelmäßige Monatsversammlungen ließen das Vereinsleben in Landshut wachhalten.

Nachdem Frings 1865 zum Pfarrer nach Dietramszell befördert worden war, übernahm Rechtsrat Weber den Verein als 2. Vorsitzender. Ihm hatte der Verein besonders in finanzieller Hinsicht viel zu danken. Als Regierungspräsident v. Schilcher 1867 nach München übersiedelte, wählte der Verein 1868 den Regierungsdirektor von Kaiserberg zum 1. Vorsitzenden. In diesem Jahre erfolgte auch die Einführung von Abendvorträgen.

Für den im September 1870 verstorbenen 2. Vorstand Rechtsrat Weber übernahm Gymnasialprofessor Höger die Leitung des Vereins, welchem 1877 der bisherige 1. Sekretär, Archiv-Assessor Kalcher, der schon seit 1866 die Vereinszeitschrift redigiert hatte, folgte. Mit ihm kam der Mann in die Leitung des Vereins, welchen man mit Recht als den Vater desselben nennen dürfte. Kalcher verfaßte auch die Jubiläumsgabe des Vereins zum 700jährigen Regierungsjubiläum des Hauses Wittelsbach 1880, die Fürstenurkunden des Stadtarchives, eine damals allgemein anerkannte Publikation. Das Jahr zuvor sah Landshut in seinen Mauern die große Generalversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, von Kalcher und seinen Getreuen aufs vorzüglichste vorbereitet.

Nach Regierungsdirektor v. Kaiserbergs Wegzug von Landshut 1883 übernahm der Regierungspräsident von Lipowsky, welcher bereits seit einigen Jahren dem Ausschuß des Vereins angehört hatte, die Stelle des 1. Vorsitzenden. Damals kam die Erforschung des 1879 entdeckten Römerlagers Eining in Gang, welche der damalige Stadtpfarrer Schreiner, später Domdekan von Regensburg, mit Eifer und großem Verständnis betrieb. Der Kreis Niederbayern kaufte das Grundstück zu Eining um 5000 ℳ und überwies es dem Historischen Verein zur Erforschung. Der Landtag bewilligte für diese Arbeiten 4000 ℳ. Für die nächsten Jahre kam nun der Verein ganz in das Fahrwasser der römischen Forschung von Eining. Die Sammlungen hatten schon bedeutenden Umfang angenommen, so jene der mittelalterlichen Altertümer 904 Stück, die Münzensammlung kam in ihrem Bestand zu einem gewissen Abschluß und umfaßte 791 römische, 869 bayerische und 1723 außerbayerische Münzen. Mit 106 wissenschaftlichen Vereinen und Gesellschaften unterhielt unser Verein Tauschverkehr. So konnte Kalcher gelegentlich des 60jährigen Bestehens des Vereins, welches derselbe ebenso wie das von 50 Jahren ohne jede Feierlichkeit vorübergehen sah, mit Recht sagen: Wenn auch der Historische Verein von Niederbayern in lokalen und persönlichen Verhältnissen infolge der Berufsanforderungen seiner Mitglieder in seiner Wirksamkeit beschränkt ist, so sei er sich doch bewußt und durch vielfache Anregungen in

diesem Glauben bestärkt, daß auch er für die Geschichte des engeren Vaterlandes in 60 Jahren viel geleistet habe.

In diesen Jahren traten im Verein 2 Männer in den Vordergrund, denen der Verein viel zu danken hatte, Benefiziat Schöffmann, seit 1889 2. Sekretär, und der Landshuter Lehrer Pollinger, welcher sich besonders auf dem Gebiete der Frühgeschichte und der Ortsnamenforschung betätigte. 1895 zog der 1. Vorsitzende Exzellenz von Lipowsky von Landshut weg. Er hatte 24 Jahre dem Vereinsausschuß, darunter 12 Jahre als Vorsitzender, angehört und sich hohe Verdienste um den Verein erworben. An seiner Stelle übernahm der neue Regierungspräsident Freiherr Fuchs von Bimbach den Vorsitz im Verein. 1890 gab der Verein das erste von Schöffmann bearbeitete Verzeichnis seiner Bibliothek heraus, das nächste, ebenfalls von Schöffmann besorgte, folgte 1905.

Um die Untersuchungen im Römerlager Eining nahm sich die nächsten Jahre besonders General a. D. Popp sehr an, der auch einen Führer durch Eining für den Verein schrieb. 1898 verlor dieser sein damals ältestes Mitglied, Kommerzienrat Joh. Bapt. von Zabuesnig, Ehrenbürger von Landshut, welcher 45 Jahre dem Vereinsausschuß angehört hatte. Als ein sehr eifriges Ausschußmitglied trat jetzt Kaufmann J. Kaufmann in die Erscheinung, welcher seit 1898 die Sammlung der Bildwerke und Skulpturen ordnete.

Am 22. April 1901 starb der 2. geschäftsführende Vorsitzende des Vereins, Reichsarchiv-Assessor Kalcher, nachdem er erst am 26. März von der Leitung des Vereines zurückgetreten war. Seit 1857 Mitglied des Vereins, versah er seit 1866 die Stelle des 1. Sekretärs und von 1877 an jene des 2. Vorsitzenden. Aus seinen seit 1866 erstatteten Geschäftsberichten kann man am besten ersehen, wie er die Saat Dr. Wiesends in langer Reihe von Jahren zur Reife gebracht hat. Von ihm wurden 25 Bände der „Verhandlungen" herausgegeben, seiner Feder entstammte eine große Anzahl geschichtlicher Arbeiten. Durch viele Vorträge, die tatkräftige Förderung der Eininger Ausgrabungen und besonders die mustergültige Verwaltung der Vereinsgeschäfte und seiner Sammlungen hat sich Kalcher unvergängliche Verdienste um den Verein erworben, sodaß



Anton Kalcher

Kgl. Reichsarchiv-Assessor, * 1828 zu Lindau, † 1901 zu Landshut.
1877—1901 zweiter Vereinsvorsitzender

man nach dem Ausscheiden dieses „Stammhalters“ des Vereins sich diesen Verlust nicht vorstellen konnte, so war man in Jahrzehnten an Kalcher als die Grundsäule aller geschichtlichen Bestrebungen in Landshut und Niederbayern gewöhnt. Als Kalcher unter den Beschwerden eines schweren Leidens mehrmals um Enthebung von seinem Amte bat, wußte man immer wieder Mittel zu finden, ihn zu halten. Ja wie er erstmals 1898 gelegentlich seiner Pensionierung als Staatsbeamter seinen Rücktritt auch im Verein ankündigte, sprach ihn das Ausschußmitglied, Regierungsbaurat von Inama-Sternegg mit dichterischen Worten an, dieses Beginnen zu lassen. Wer, wie der Berichterstatter, die rastlose Arbeit eines Kalcher im Staatsarchiv, im Stadtarchiv und gar im Historischen Verein fast täglich in die Erscheinung treten sieht, kann ermessen, was dieser Mann an stiller Arbeit geleistet hat, ohne dafür ein äußeres Zeichen des Dankes und der Anerkennung gefunden zu haben. Und es hat eine Berechtigung, was Schöffmann im Nachruf auf Kalcher sagt: „Die Verleihung des Ehrenbürgerrechtes an ihn, den viel befragten und viel geplagten, von Seite der Stadt Landshut etwa zum 70. Geburtstag wäre den Vätern der Stadt wohl auch von niemand verübelt worden.“ Kalcher war ja auch der Verfasser des damals geradezu vorbildlichen, heute noch sehr brauchbaren, aber leider völlig vergriffenen und einer Neuauflage dringend bedürftigen Führers durch die Stadt (2. Auflage 1887). — Kalcher hat sich durch seine Lebensarbeit selbst ein Denkmal gesetzt, welches wenigstens in unserem Vereine unvergänglich sein wird.

An Kalchers Stelle trat als 2. Vorstand 1901 der rührige 1. Sekretär Schöffmann, für den 1900 verstorbenen Regierungspräsidenten Baron Fuchs von Bimbach übernahm den 1. Vorsitz seine Nachfolger Exzellenz von Meixner, nach dessen Tode 1902 der neue Regierungspräsident Baron von Andrian-Werburg. In den folgenden Jahren traten die prähistorischen Forschungen unter Hauptlehrer Pollinger stark in den Vordergrund der Arbeitsbetätigung des Vereines. Dem 1906 gegründeten Verband der bayerischen Geschichts- und Altertumsvereine trat unser Verein sogleich bei. In diesem Jahre starb auch der fast 40 Jahre die Geschäfte des Vereinskassiers versehende Privatier Naager.

Die Sammlungen des Vereins hatten sich im Laufe der Jahre so erweitert, daß die Räume im Harnischhause zu eng wurden. Man mußte sich also um eine neue Unterkunft für diese Schätze allmählich umsehen. Bereits 1893 war hiefür der zur Kirchenverwaltung St. Martin gehörige sog. Sandstadl ins Auge gefaßt worden. Der Plan schlief aber wieder ein. 1904 tauchte die Absicht, den sog. Hopfenstadl (ursprünglich kurfürstlicher Getreidestadl in der Steckengasse) zum Museum auszubauen auf und später dachte man an die Erwerbung des alten Postgebäudes, des ursprünglichen niederbayerischen Landständehauses in der Altstadt. Auch daraus wurde nicht. Da kam endlich 1909 die Angelegenheit unter dem Zwang der Verhältnisse wieder in Fluß und nahm feste Gestalt an. Man kam auf den 1. Plan zurück, den Sandstadl auf dem Martinsfriedhof zu erwerben. Es ist in erster Linie das Verdienst des damaligen 1. Vorsitzenden, Exzellenz Baron von Andrians, dieses Projekt zur Durchführung gebracht zu haben. Er vermittelte dem Verein einen jährlichen Zuschuß von 300 ℳ aus dem staatlichen Fond für die Museen, die Erhöhung des bisherigen Zuschusses durch den Kreis Niederbayern von 260 ℳ auf 800 ℳ und die Stadtgemeinde Landshut erklärte sich zu jährlich 500 ℳ Beisteuer bereit. Der Kostenanschlag für den Umbau des Gebäudes belief sich auf 25 000 ℳ. Es muß hiebei der Verdienste des Regierungsbaurates Niedermayer und des Baurates Beck bei den Bauarbeiten dankbar gedacht werden. Baron Andrians eifriger Werbung ist es auch zu danken, daß die Mitgliederzahl um über 130 gehoben werden konnte. So stand nach 2 arbeitsreichen Jahren dem Umzug in das neue Heim nichts mehr im Wege und am 7. Mai 1911 wurde das neue Kreis- und Stadtmuseum in Anwesenheit des Ministerpräsidenten Graf v. Podewils, zahlreicher Vertreter der Wissenschaft und besonderer Anteilnahme des historischen Vereins der Oberpfalz feierlich seinem Zwecke übergeben. Der Verein hatte nun auch für seine Bibliothek und die Verwaltung ausreichende schöne Räume. In diesem Jahre tagte in Landshut der Verband der bayerischen Geschichts- und Altertumsvereine.

Die wertvolle prähistorische und römische Sammlung erfuhr bald darauf eine wissenschiftliche Neuordnung durch den Fachmann

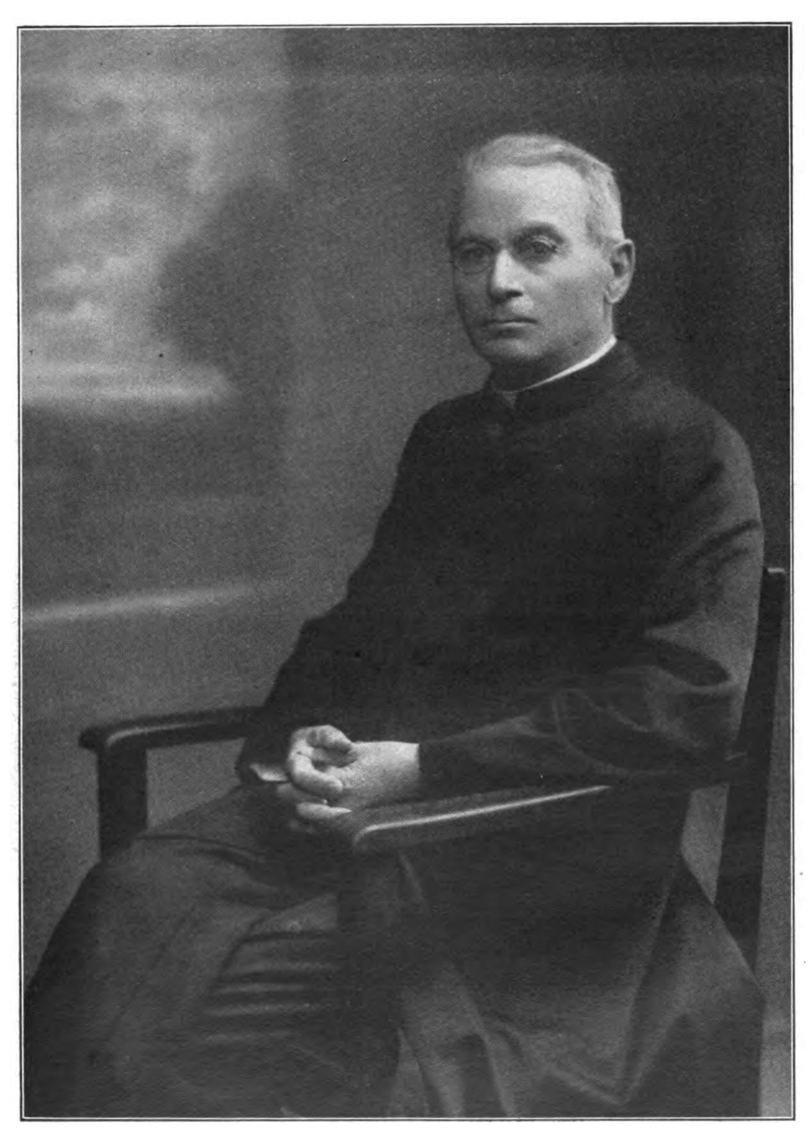
Professor Dr. Reinecke-München, sodaß sie heute eine der wertvollsten Sammlungen dieser Art in Bayern ist. Leider verlor der Verein 1912 den gerade um diese Sammlung hochverdienten Verwalter derselben, Hauptlehrer Pollinger durch Tod, 1914 den Entdecker Einings, Domdekan Schreiner, und wieder im selben Jahre zog Baron von Andrian, welcher über 11 Jahre dem Vereine vorgestanden war, nach München. An seine Stelle trat der neue Regierungspräsident Exzellenz von Pracher.

Da kam 1914 der Krieg mit allen für wissenschaftliche Forschungen hemmenden Einflüssen. Hatte der Verein noch 1914 eine Kriegssteuer von 500 ℳ für das Rote Kreuz und die Wohlfahrtspflege geben können, so verschlechterten sich die Finanzen von Jahr zu Jahr. Daneben litt natürlich auch das Leben im Verein selbst unter den Wirkungen des Krieges, der viele Mitglieder, auch solche vom Ausschuß selbst, zu den Waffen rief, ungeheuer. Die Aufmerksamkeit der Allgemeinheit war durch die Ereignisse zu sehr auf die Gegenwart, welche eben daran war praktisch Geschichte zu machen, gelenkt. Da war es keine Kleinigkeit für den unermüdlichen Geistl. Rat Schöffmann, das Schifflein über Wasser zu halten. Und nun gar noch das traurige Kriegsende mit dem Umsturz! Aber da kannte man einen Mann wie Schöffmann, dessen Energie so hart war, wie der Fels der Berge, aus denen er stammte, schlecht. Im Jahresbericht 1918/9 sagt der damals fast 80jährige: „Gleichwohl ziemt es sich für den Verein nicht, die Flinte ins Korn zu werfen; die Rettung und Aufrichtung des Vaterlandes, die es braucht, liegt zwar zunächst anderswo, auch der Anstoß zur Beseitigung der wirtschaftlichen Not; jedoch der Hinweis auf frühere harten Zeiten, die überwunden wurden, dies liegt bei der Geschichte und den Vereinen, die sie kultivieren; auch der Hinweis darauf, wie dies geschah, durch welche Kräfte, durch solche, die sinnlos, oder solche, die sinnig, sittlich walten, in Zucht und Ordnung, ohne den öden Lärm von Freiheit und Gleichheit." — „Freilich, damit die alte Schaffensfreude und Begeisterung sich einstelle, gehört auch dazu, daß das Vaterland, das Reich nicht unter dem Sklavenjoche seufze, wir nicht zu Heloten des Auslands erniedrigt seien, ein Gefühl für die Ehre der Nation sich überall einstelle, nicht ein Kampf um unsere Existenz

stabil werde.“ Diese herrlichen Worte des ehrwürdigen Priestergreises im Silberhaar wirken heute nach 12 Jahren wie eine prophetische Mahnung gerade in diesen Tagen, wo endlich eine ultra posse nemo tenetur (über das Können hinaus hat niemand eine Pflicht) auch von den amtlichen Stellen des Staates in die Welt hinaus hallt.

Und fürwahr, die Nachwehen des Krieges, der Revolution waren für den Verein noch empfindlicher als die Zeiten des Krieges selbst. Die Inflation hate in kurzer Zeit den Verein wie andere Gesellschaften finanziell vor ein Nichts gestellt. Da wurde auch der hochverdiente Geistl. Rat Schöffmann seines Amtes müde und als in der Generalversammlung vom 11. Oktober 1922 der 1. Vorsitzende von Pracher aus Gesundheitsrücksichten seinen Rücktritt erklärte, schloß sich ihm Schöffmann an. Der Verein war nun gezwungen, von der Jahrzehnte lang geübten Gewohnheit, den jeweiligen Regierungspräsidenten an seiner Spitze zu sehen, abzuweichen und wählte den Berichterstatter zum 1., Oberstudienrat Dr. Wolf, den Leiter der prähistorischen und römischen Sammlung, zum 2. Vorsitzenden. Oberstleutnant a. D. Baumann übernahm die Bibliothek, an Stelle des um den Verein hochverdienten bisherigen Kassiers J. Kaufmann trat Georg Tippel.

Es war eine harte Arbeit, den Verein in seinem inneren Leben und in finanzieller Beziehung über diese schwierigen Zeiten hinweg wieder auf die Höhe zu führen. Vielleicht gelang es hauptsächlich durch die Einführung der sog. kleinen historischen Abende, welche alle Monate eine ständige historische Gemeinde zusammenführte, und durch die Neuheit öffentlicher Vorträge. Die „Verhandlungen“ des Vereins, welche in den Kriegs- und Nachkriegsjahren eine erhebliche Minderung des Umfanges erfahren mußten, ja ein Jahr ganz ausfielen, konnten 1924 erstmals wieder auf ungefähr die Höhe der Vorkriegszeit gebracht werden. Wir gedenken hier dankbar der Unterstützung durch die Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft in Berlin, welche uns seit 1924 fast ständig höhere Zuschüsse zu den Druckkosten gewährte. Auch die Mitgliederzahl konnte besonders dank der eifrigen Werbung des neuen Herrn Regierungspräsidenten von Chlingensperg für den Verein auf über 500 gehoben



Johann Bapt. Schöffmann
Kgl. Geistl. Rat, * 1841 zu Lenggries, † 1925 zu Landshut.
1901—1922 zweiter Vereinsvorsitzender.

werden, den höchsten Stand, welchen der Verein jemals zu verzeichnen hatte. Wir haben Herrn Regierungspräsidenten v. Chlingensperg, welcher bei seiner starken persönlichen Einstellung für geschichtliche Studien dem Vereine auch in seinem Innenleben wertvollste Förderung angedeihen ließ, zu Weihnachten 1926 zu unserem Ehrenpräsidenten ernannt und sind stolz darauf, heute an der Spitze des Vereins den Namen jenes Mannes zu sehen, welcher sich durch seine Tätigkeit als Regierungspräsident der Pfalz in deren schwierigsten Tagen für immer in das Ehrenbuch der Geschichte Bayerns selbst eingetragen hat.

So erstarkte das Vereinsleben, besonders durch den Ausbau der sich vorzüglich bewährenden kleinen historischen Abende in den Wintermonaten zusehends und im Jahre 1929 konnten wir einen Mitgliederstand von über 700 verzeichnen. Über die städt. Museumsgegenstände (797 Nummern) legte das Ausschußmitglied Oberbaurat Simon ein sehr sorgfältig bearbeitetes Inventar an, die Bibliothek erfuhr durch den Bibliothekar Oberstleutnant Baumann in mehrjähriger Arbeit eine durchgreifende Neuaufstellung und Verzeichnung und umfaßt heute 3900 Werke. Nicht vergessen werden darf die Neuaufstellung der äußerst wertvollen und umfangreichen Serien der Tauschschriften durch das Ausschußmitglied Zollamtmann Trellinger. Auf der Ausstellung „Das bayerische Handwerk“ in München 1927 hatte der Verein sein sehr kostbares Aquamanile des 12. Jahrhunderts, einen schön ziselierten Turnierhelm (Landshuter Plattner-Arbeit des 16. Jahrhunderts) und alte Zunftslampen ausgestellt.

Am 3. April 1925 verlor der Verein seinen Ehrenvorsitzenden, Geistl. Rat Schöffmann, im 85. Lebensjahre. Was Schöffmann für den Verein geleistet, haben wir oben geschildert, was er als Mensch war, das sagt Dr. Wolf im Nachruf auf ihn, das Bild „eines Menschen von geschlossener Eigenart, ohne Riß und Bruch, aus einem Guß“. Er, der bei seiner glänzenden Veranlagung nach menschlichem Ermessen auch als Priester zu Höherem bestimmt war und diese Laufbahn nur seiner Überzeugungstreue und Anhänglichkeit an seinen Lehrer Döllinger zum Opfer brachte, hat den größten Teil der 2. Hälfte seines Lebens von 1888 an fast ganz seinem

geliebten historischen Verein gewidmet. In den Annalen dieses wird der Name Schöffmann nie verblassen.

Als uns unser allverehrter Herr Ehrenpräsident v. Chlingensperg infolge Wegzuges nach München verließ, kehrte der Verein zu der hergebrachten Gewohnheit zurück und bat den neuen Herrn Regierungspräsidenten Dr. Wirschinger um Übernahme der Stelle des 1. Vorsitzenden, welcher Bitte derselbe bereitwilligst entsprach. So sehen wir an der Spitze des Vereins seit 1929 wieder den Herrn Kreischef, den 2. Vorsitz übernahm der bisherige 1. Vorsitzende.

Damit haben wir die Geschichte des Vereins in seinem Werden und seiner Tätigkeit bis auf unsere Tage herabgeführt. Aber, wie ich schon zu Eingang sagte, der Historiker richtet seinen Blick nicht nur nach rückwärts, sondern auch nach vorwärts. Und wenn ich in dieser Richtung blicke, so wollen wir zwar hoffen, daß es auch mit dem historischen Verein vorwärts geht und er keine Alterserscheinungen zeige, können uns aber doch der Besorgnis nicht erwehren, daß die kommenden Jahre manche Schwierigkeiten hinsichtlich zweier Einrichtungen, welche zum wesentlichen Bestande des Vereins gehören, bringen werden — des Museums und der Vereinszeitschrift.

Die Verhältnisse des ersteren, dessen Bestände zum großen Teile im Eigentum der Stadtgemeinde Landshut stehen, bedürfen dringend einer Neugestaltung, denn es ist kein Zweifel, daß dieses teilweise recht wertvolle, aber räumlich viel zu eng aufgestellte Museum in der heutigen Form nicht weiterbestehen kann. Vielleicht gelingt eine Erweiterung, wenn der Stadtrat Landshut sich entschließt, die bisherigen Räume des Arbeitsamtes dem Verein zur Verfügung zu stellen und seinerseits die Sammlungen um die ihm jetzt gehörigen guten Bestandteile der sog. Muster- und Modellsammlung, welche zur Zeit in unzulänglichen Räumen der Residenz der Allgemeinheit fast gänzlich entzogen aufgestellt ist, vermehrt. Andererseits muß aber auch das Museum nach heutigen Anforderungen entsprechenden Grundsätzen umgestellt werden. Ich denke z. B. an eine systematische Zusammenstellung der im Museum und in der Muster- und Modellsammlung sehr gut vertretenen Keramik, eines speziellen alten Kunstgewerbezweiges von Landshut und

Niederbayern. Aus dem Museum ein Provinzialmuseum zu machen muß die Aufgabe der Zukunft sein, wie z. B. Regensburg für die Oberpfalz mit dem Beispiel voranzugehen sich anschickt. Vor allem sollte das Museum aus dem Mietverhältnis des Gebäudes herauskommen und das Heim sein Eigen nennen dürfen. Hier aber kann unter den heutigen Verhältnissen nicht mehr der Verein eintreten, sondern nur die Stadtgemeinde, in deren Mauern das Museum eine Sehenswürdigkeit und einen Anziehungspunkt für Fremde und die Bürger der Stadt sein soll.

Ein zweites Sorgenkind bilden die „Verhandlungen", die Vereinszeitschrift, von welcher nunmehr 63 Bände mit vielen allgemein anerkannten wissenschaftlichen Arbeiten vorliegen. Ich erinnere hier nur an die gehaltvollen Beiträge Dr. Erhards, Dr. Heuwiesers, General Hopfs, Kalchers, Pollingers, Schöffmanns, Spirkners, Dr. Tyrollers und Dr. Wiesends. Diese Zeitschrift auf der Höhe zu halten ist nicht nur Sache der Schriftleitung und der Mitarbeiter, sondern heute mehr als je eine schwere finanzielle Frage. Nimmt doch augenblicklich die Drucklegung der Zeitschrift gerade die Höhe der gesamten Mitgliederbeiträge in Anspruch. Was bleibt da noch übrig für Museum, Anschaffungen für dieses und die Bibliothek? Und doch sind gerade Zeitschrift und Museum lebenswichtige Bestandteile des Vereins. Die Stadtgemeinde Landshut hat in richtiger Erkenntnis Werte von Dauer zu schaffen, in den letzten Jahren den Sammlungen viele, teilweise kostbare Stücke angereiht. Möge sie nun dem Werke noch die Krone aufsetzen und dem Museum ein eigenes Heim schaffen!

Eine Gesellschaft wie der historische Verein hängt im allgemeinen vollständig von den jeweils wirkenden Persönlichkeiten ab, welche die mehr oder minder treibende Kraft darstellen. Und diese Verhältnisse sind hier in Landshut ungleich schwieriger, denn außer dem Staatsarchiv befindet sich keine verwandte wissenschaftliche Anstalt oder gar Hochschule hier, welche den Bestrebungen und Arbeiten des Vereins durch selbstverständliche Mitarbeit ihrer Angehörigen einen besonderen Hintergrund verleiht. Dazu sind verschiedene Betätigungsgebiete im Lauf der Zeit vom Verein losgelöst worden, so vor allem die gutachtliche Tätigkeit in Baudenk-

malsfragen seit Errichtung des Landesamtes für Denkmalpflege. Der Verein hat aber auch in seinem Wirkungskreise Einbuße erlitten durch Gründungen von lokalen Vereinen, so hauptsächlich durch jenen für Straubing und das Institut für altbairische Heimatforschung in Passau, neuerdings empfindlich durch die neugegründeten Vereine zur Erforschung der Diözesangeschichte in Regensburg und München.

Und trotzdem können wir wohl mit Recht auch heute wiederholen, was Kalcher anläßlich des 60jährigen Bestehens des Vereins 1890 sagte, daß der Verein für die Geschichte des engeren Vaterlandes viel geleistet hat und in dieser Hinsicht hinter keinem der übrigen historischen Kreisvereine zurückstehen muß.

So hoffen wir, daß es auch in Zukunft bleibt und, daß der Verein in dieser schweren Zeit durch seine stille Arbeit mit beiträgt zum Wiederaufstieg von Volk und Vaterland. Die Geschichte als eine Lehrmeisterin für das Leben zu pflegen, als eine Quelle echter Vaterlandsliebe zu hüten, soll auch fürder das Ziel unserer Arbeit sein. Hiezu bitten wird um Unterstützung und Mitarbeit aus allen Kreisen und wollen nicht rasten und nicht rosten!

Mit diesem Wunsche und dem herzlichen Danke an alle öffentlichen Stellen und Einzelpersonen, welche uns förderten, nicht zuletzt an unsere Herren Mandatare und Mitarbeiter, möge der Verein hinübertreten in ein recht segens-, arbeits- und erfolgreiches zweites Jahrhundert!



Mitgliederverzeichnis
des
Historischen Vereins für Niederbayern.

Stand vom 1. September 1930.

Vereinsvorstand und Ausschuß:

Dr. med. h. c. Wirschinger, Regierungspräsident von Niederbayern, 1. Vorsitzender. — Dr. Knöpfler, Vorstand des Staatsarchivs, 2. Vorsitzender. — Dr. Schmid, Staatsarchivrat, 1. Sekretär u. Archivar. — Weinzierl, Hauptlehrer, 2. Sekretär. — Tippel, Privatier, Kassier. — Bach, Regierungsbaurat. — Baumann, Oberstleutnant a. D., 1. Bibliothekar. — Dr. Bundscherer, Regierungsrat I. Kl. — Dr. von Liel, Regierungsdirektor. — Pausinger, Geh. Landesökonomierat. — Dr. Schmitt, Oberregierungsrat. — Dr. Renner, Gymnasialprofessor, Konservator der mittelalterlichen Sammlungen. — Simon, städt. Oberbaurat. — Dr. Sittler, Oberbürgermeister, Geh. Hofrat, Passau. — Spirkner, Pfarrer, Gaindorf. — Trellinger, Zollamtmann, 2. Bibliothekar. — Dr. Wolf, Oberstudienrat, Konservator der frühgeschichtlichen und römischen Sammlungen.

Ehrenpräsident:

Friedrich v. Chlingensperg auf Berg, Regierungspräsident a. D., München.

Ehrenmitglieder:

Dr. Hager, Geh. Reg.Rat, Generalkonservator a. D., München. — Dr. M. Hartig, Domkapitular, p. Hausprälat, München. — Dr. P. Reinecke, Professor, Hauptkonservator, München. — Dr. K. Trautmann, Professor, München. — K. Wölfl, Geh. Justizrat, Rechtsanwalt, Landshut.

*

Ordentliche Mitglieder:

I. Kreishauptstadt Landshut:

Mandatar: Oberregierungsrat Dr. Schmid.

Albrecht, Regierungssekretär. — Attenkofer, Buchhändler. — Auer Else, Privatiere. — Bartmann, Brotfabrikant. — Bernbeck, Pfarrer. — Berndorfer, Komm.Rat. — Bezirkslehrerbibliothek. — Breitenstein, Bezirksschulrat. — Bosl, Bezirksoberlehrer. — Buchberger, Architekt. — Bücherl, Bäckermeister. — Cormeau, Ingenieur u. Baumeister. — Costa, Rechtsrat. — Danhauser, Verwaltungssekretär. — Danner, Institutsdirektor. — Dippold, Archivobersekretär. — Donauer, Oberregierungsrat. — Ehrenwirth, Oberstudienrat. — Eichinger, Lehrer. — Enders, Kunsthändler. — Ernst, Baumeister. — Fahrmbacher, Kommerzienrat u. II. Bürgermeister. — Ferstl, Institutsdirektor. — Förstl, Stadtbaumeister. — Gagg, Rechtsanwalt. — Gerl, Kunstmühlenbesitzer. — Gierster, Bezirksschulrat. — Götz, Regierungsrat I. Kl. — Gruber, Oberlehrer. — Gürteler, Gerbermeister. — Hahn, Glockengießermeister. — Heilmeier, Kunstschlossermeister. — Dr. Hafner, Amtsrichter. — Hecker, Stadtpfarrer. — Herrlinger, Braumeister. — Dr. Herterich, Oberbürgermeister. — Herzog, Kaufmann. — Höcht, Bankdirektor. — Högner, Gürtlermeister. — Hofbauer, Fabrikbesitzer. — Dr. Hofmann, Amtsgerichtsdirektor. — Hoffmann, Bürstenfabrikant. — Dr. Hornung, Studienrat. — Illinger, Seifenfabrikant. — Katzensteiner Ritterbund. — Kienle, Stadtpfarrkooperator. — Klötzl, Postbetriebsassistent a. D. — Knittl, Zollamtmann. — Kohlndorfer, Kommerzienrat. — Koller, Kommerzienrat. — Dr. Koller, Sanitätsrat. — Köppl, Bezirksschulrat. — Frau v. Kremplhuber, Rechnungsinspektors-Gattin. — Kriegl, Hauptlehrer. — Kummer, Buchhändler. — Kraus, Direktor der Landw.-Schule. — Bezirkslehrerverein. — Leibeck, Oberstudienrat. — Leiß, Postamtmann. — Lerner, Oberregierungsrat. — Lieb, Regierungsdirektor. — Liebert, Schneidermeister. — Linnbrunner, Gewerberat. — Magin, Kommerzienrat. — Märkl, Studienprofessor. — Mayer, Administrator. — Mayr, Buchbindermeister. — Meindl, Justizoberinspektor, III. Bürgermeister. — Meiser, Regierungsrat. — Mitterwallner, Wachswarenfabrikant. — Mörtlbauer, Stadtgartendirektor. — Müller Friedrich, Maler. — Müller Martin, Maler. — Neumeier, Hauptlehrer. — Niklas, Oberpostrat. — Oberrealschule. — Pausinger, Geh. Landesökonomierat. — Pauschinger, Justizrat. — Prantl, Regierungsrat. — Prätorius, Oberlehrer a. D. — Prause, Pelzgeschäftsinhaber. — Graf v. Preysing, Stadtpfarrer. — Prunner, Apothekenbesitzer. — Pröls, Pharmazierat. — Ramsauer, Rechnungsrat. — Rapp,

Regierungsschulrat. — Rast, Lehrer. — Reiner, Oberpostrat. — Reither, Kunsttöpfer, Hoflieferant. — Renner, Gymnasialprofessor. — Reßl, Kaufmann. — Riedl, Büchsenmacher. — Riedner, Regierungsrat. — St. Martin auf Falkenstein. Ritterbund. — Rothenfelder, Regierungsrat. — Rößl, Gartenbau, Hoflieferant. — Sax, Malermeister. — Selmeier, Oberregierungsrat. — Seligenthal Abtei. — Sommer, Staatsanwalt. — Schad, Staatsbankbuchhalter. — Scheibenzuber, Oberlehrer. — Scheigenpflug, Reg.-Vermessungsrat. — Schiela, Geistl. Rat. — Schmid, Oberzollamtmann. — Geschwister Schweighart, Spenglerei. — Schopf, Regierungs-Vermessungsrat. — Schröpf, Eisenbahnoberinspektor. — Stadtrat Landshut. — Steinle, Hauptmann a. D. — Streibl, Kreisfischereirat. — Stuckenberger, Schreinermeister. — Treber, Oberregierungsrat. — Uhlmann, Rechtsrat. — St. Ursula Kloster. — Wagner, Baumeister. — Wasner, Verlagsdirektor. — Wörl, Studienpräfekt. — Wagner, Schriftleiter. — Weber, Hauptlehrer. — Dr. Weber, Obermedizinalrat. — Weinhäupl, Oberlehrer. — Weiß, Fabrikdirektor und Stadtrat. — Wittmann, Brauereibesitzer. — v. Zabuesnig Hans, Buchdruckereibesitzer. — v. Zabuesnig Heinrich, Buchdruckereibesitzer. — Frl. Zels, Handelslehrerin. — Ziegenaus, Kaufmann.

Bezirksamt Bogen.

Mandatar: Bezirks-Oberamtmann Dr. E. Bößner.

Biendl, freires. Pfarrer, Bogen. — Bezirksmuseums-Verein Bogen. — Duschl, Lehrer, Wiesenfelden. — Friedl, Bezirksschlrat, Bogen. — Gemeinderat Hundersdorf. — Höhn, Lehrer, Perasdorf. — Marktgemeinde Bogen. — Marktgemeinde Schwarzach. — Stettner, Buchdruckereibesitzer, Schwarzach. — Straßer, Pfarrer, Pfelling.

Bezirksamt Deggendorf.

Mandatar: Oberregierungsrat Schneidt.

Benediktiner-Stift Metten. — Geiß Otto, Lehrer, Grafling. — Gemeinderat Auerbach. — Gemeinderat Außernzell. — Gemeinderat Hengersberg. — Gemeinderat Oberaign. — Gemeinderat Winzer. — Heindle, Bezirksbaurat, Deggendorf. — Ludwig-Realschule Deggendorf. — Müller, Kaufmann, Hengersberg. — Natternberger Ritterbund, Plattling. — Oswald, Pfarrer, Außernzell. — Schröder, Lehrer, Auerbach. — Stadtrat Deggendorf. — Stadtrat Plattling. — Weitl Mich. jun., Orgelbau, Plattling.

Bezirksamt Dingolfing.

Mandatar: Oberregierungsrat Kaufmann.

Fischer, Lehrer, Steinbach. — Gemeinde Dornwang. — Gemeinde Griesbach. — Gemeinde Haberskirchen. — Gemeinde Hüttenkofen. — Gemeinde Lengthal. — Gemeinde Loiching. — Gemeinde Mamming. — Gemeinde Moosthenning. — Gemeinde Niederreisbach. — Gemeinde Ottering. — Gemeinde Pachhausen. — Gemeinde Reisbach. — Gemeinde Reith. — Gemeinde Teisbach. — Gemeinde Tunding. — Gemeinde Weigendorf. — Haniel v. Niethammer, Oberstleutnant a. D., Tunzenberg. — Paintner, Pfarrer, Oberviehbach. — Pfarrkirchenstiftung Dingolfing. — Rohrmeier, Pfarrer, Marklkofen. — Schneider, Lehrer, Hofdorf. — Stadtrat Dingolfing. — Wittenzeller, Pfarrer, Niederviehbach. — Zierer, Pfarrer, Hofdorf.

Bezirksamt Eggenfelden.

Mandatar: Oberregierungsrat Schricker.

Frhr. v. Aretin, Münchsdorf. — Berger, Pfarrer, Zell. — Bezirkslehrerverein Arnstorf. — Birk, Obersteuerinspektor, Eggenfeben. — Dr. Blenk, p. Arzt, Gangkofen. — Frhr. v. Closen, Gern I. — Danzer, Architekt, Eggenfelden. — Durner, Lederwarenfabrikant, Eggenfelden. — Franziskanerkloster Eggenfelden. — Gemeinde Arnstorf. — Gemeinde Diepoltskirchen II. — Gemeinde Falkenberg. — Gemeinde Gangkofen. — Gemeinde Geratskirchen. — Gemeinde Gern II. — Gemeinde Hainberg.. — Gemeinde Hebertsfelden. — Gemeinde Hirschhorn. — Gemeinde Huldsessen. — Gemeinde Langeneck. — Gemeinde Linden. — Gemeinde Lohbruck. — Gemeinde Malling. — Gemeinde Massing. — Gemeinde Obertrennbach. — Gemeinde Peterskirchen II. — Gemeinde Pichelsdorf. — Gemeinde Ruppertskirchen. — Gemeinde Schönau I. — Gemeinde Schönau II. — Gemeinde Taufkirchen. — Gemeinde Unterdietfurt. — Gemeinde Unterhöfl. — Gemeinde Untergrafendorf. — Gemeinde Wolfseck. — Gwandtner, Pfarrer, Wurmannsquick. — Hummel, Kaufmann, Massing. — Kunz, Stadtpfarrer, Eggenfelden. — Lang, Pfarrer, Unterdietfurt. — Limmer, Steueroberinspektor, Eggenfelden. — Frhr. Riederer v. Paar, Gutsbesitzer, Schönau. — Schulleitung Hirschhorn. — Stöger, Pfarrer, Hebertsfelden. — Straßner Louis, Fabrikbesitzer, Eggenfelden. — Uri Alexander, Buchdruckereibesitzer, Eggenfelden. — Dr. jur. Weber, Gerichtsassessor, Eggenfelden.

Bezirksamt Grafenau.

Mandatar: Bezirksoberamtmann Zeitler.

Bezirksamt Grafenau. — Biberger, Lehrer, St. Oswald. — Buchberger, Hauptlehrer, Klingenbrunn. — Gemeinderat Heinrichsreuth.

— Gemeinderat Klingenbrunn. — Gemeinderat Liebersberg. — Gemeinderat Oberkreuzberg. — Gemeinderat St. Oswald. — Gemeinderat Rosenau. — Gemeinderat Saldenburg. — Gemeinderat Schönanger. — Dr. Grab, Bezirksarzt, Grafenau. — Hinterleitner, Pfarrer, Klingenbrunn. — Huber, Lehrer, Thanberg. — Marktgemeinde Schönberg. — Moser, Lehrer, Ranfels. — Schönecker, Lehrer, Saldenburg. — Schreiner, Pfarrer, Haus. — Schulgemeinde Haus. — Schulgemeinde Klingenbrunn. — Schulgemeinde Oberkreuzberg. — Schulgemeinde Spiegelau. — Schulgemeinde Thanberg. — Schulgemeinde Thurmannsbang. — Silbereisen, Pfarrer, Schönberg. — Stadtrat Grafenau. — Werz, Lehrer, Solla. — Dr. Wilsdorf, Kommerzienrat, Spiegelau.

Bezirksamt Griesbach.

Mandatar: Oberregierungsrat Dr. Feldbauer.

Fleißner, Apotheker, Rotthalmünster. — Gollmeier, Kunstmühlenbesitzer, Lengham. — Hinterheller, Geistl. Rat, Rotthalmünster. — Dr. Luger, pr. Arzt, Birnbach. — Meilhammer, Landwirt, Bach. — Mooser, Hauptlehrer, Tettenweis. — Nagerl, Hauptlehrer, Weng. — Oberpieringer, Pfarrer, Poding. — Osterholzer Max, Ökonom, Osterholzen. — Pöttl, Pfarrer, Hartkirchen. — Rieger, Lehrer, Griesbach. — Schanderl, Pfarrer, Malching. — Schauberger, Oberlehrer, Malching. — Schulgemeinde Birnbach. — Schulgemeinde Hartkirchen. — Schulgemeinde Rotthalmünster. — Schulgemeinde Tettenweis. — Frhr. v. Sedlnitzky, Gutsbesitzer, Pillham. — Stirner, Pfarrer, Kirchham. — Taubenthaler, Oberlehrer, Berg. — Zweckl, Lehrerin, Berg.

Bezirksamt Kelheim.

Mandatar: Bezirks-Oberamtmann F. Abert.

Barth, Hauptlehrer, Kelheim. — Benediktinerstift Weltenburg. — Cetto, Kommerzienrat, Saal a. D. — Frank, Distriktstierarzt, Abbach. — Forster, Pfarrer, Herrnwahlthann. — Gemeinderat Dünzling. — Gemeinderat Peising. — Gemeinderat Pullach. — Gemeinderat Staubach. — Grabl, Oberlehrer, Biburg. — Hallerdauer Generalanzeiger, Abensberg. — Hengge, Apotheker, Abbach. — Hiendlmeyer, Pfarrer, Poikam. — Krausverein Kelheim. — Kunstverein Abensberg. — Limmer, Bürgermeister, Offenstetten. — Listl Adolf, Lehrer, Abensberg. — Marktrat Abbach. — Marktrat Siegenburg. — Plazotta, Eisengroßhandlung, Neustadt a. D. — Renner, Lehrerin, Niederrummelsdorf. — Schlampp, Guts- und Brauereibesitzer, Biburg. — Schröbl, Fronfischer, Neustadt. — Schulgemeinde Eining. — Schulgemeinde Lengfeld. — Schulgemeinde Niederfecking. — Stadtrat Abens-

berg. — Stadtrat Kelheim. — Stadtrat Neustadt. — Stangl, Brauereibesitzer, Herrnwahlthann. — Überreiter, Hauptlehrer, Train. — Weiß, Pfarrer, Biburg. — Weixner, Lehrer, Niederrummelsdorf. — Gebrüder Wittmann, Guts- und Brauereibesitzer, Siegenburg.

Bezirksamt Kötzting.

Mandatar: Oberregierungsrat Groll.

Amberger, Hauptlehrer, Blaibach. — Dirscherl, Pfarrer, Kötzting. — Distriktsgemeinde Kötzting. — Förstl, Hauptlehrer, Steinbühl. Franziskanerkloster Neukirchen b. Hl. Bl. — Gemeinderat Engelshütt. — Gemeinderat Markt Kötzting. — Gemeinderat Lohberg. — Gemeinderat Markt Neukirchen. — Gemeinderat Miltach. — Gemeinderat Vorderbuchberg. — Götz, Lehrer, Zenching. — Heigl, Lehrer, Chamerau. — Heindl, Hauptlehrer, Lohberg. — Hörmann, Buchdruckereibesitzer, Neukirchen Hl. Bl. — Kirchbauer, Lehrer, Haibühl. — Landwirtschaftsschule Kötzting. — Lindner, Distriktsarzt, Neukirchen Hl. Bl. — Menzinger, Pfarrer, Rimbach. — Obermeyer, Pfarrmesner, Kötzting. — Roßberg, Kommerzienrat, Lam. — Seiller, Hauptlehrer, Eschlkam. — Schuder, Lehrer, Rittsteig. — Schulgemeinde Mais. — Schulgemeinde Mitterfecking. — Schulgemeinde Neukirchen. — Schulgemeinde Wegscheid. — Späth, Pfarrer, Neukirchen. — Stiehler, Fabrikant, Chamerau. — Sturm, Hauptlehrer, Altrandsberg. — Vogl Alois, Lederfabrikant, Arrach. — Waldverein Neukirchen Hl. Bl. — Willmann, Kommerzienrat, Lambach. — Windisch, Bezirksoberingenieur, Kötzting. — Zahn, Hauptlehrerin, Rimbach.

Bezirksamt Landau a. I.

Mandatar: Zur Zeit unbesetzt.

Graf Arco-Valley, Adldorf. — Fürst, Dekan, Landau. — Gemeinderat Ettling. — Hammerstaller, Pfarrer, Exing. — Hutterer, Pfarrer, Oberhausen. — Kalhammer, Pfarrer, Haunersdorf. — Kellner, Stadtpfarrer, Landau. — Lehrerarbeitsgemeinschaft Eichendorf. — Schmidbauer, Dekan, Aufhausen. — Stelzer, Pfarrer, Wallersdorf. — Weber, Pfarrer, Pilsting. — Wurm, Hauptlehrerin, Eichendorf.

Bezirksamt Landshut.

Mandatar: Oberregierungsrat Dr. Schmitt.

Prinz Louis Philipp v. Thurn und Taxis, Durchlaucht, Schloßgutbesitzer, Niederaichbach. — Prinzessin Elisabeth v. Thurn und Taxis, K. Hoh., Niederaichbach. — Bezirkskasse Landshut. — Bori-

stätt, Pfarrer, Vilsheim. — Frhr. v. Fürstenberg, Kämmerer, Schloß Mirskofen. — Geiger, Geistl. Rat und Dekan, Altheim. — Huber, Pfarrer, Neuhausen. — Kienberger, Pfarrer, Ergolding. — Kroiß, Lehrer, Ahrain. — Münsterer, Landesökonomierat, Altheim. — Pettenkofer, Pfarrer, Gramelkam. — Graf v. Preysing, Schloß Kronwinkl. — Rauscher, Pfarrer, Furth. — Reischl Jakob, Pfarrer, Buch a/Erlbach. — Schulgemeinde Ast. — Schulgemeinde Essenbach. — Schulgemeinde Eugenbach. — Schulgemeinde Gramelkam. — Schulgemeinde Martinshaun. — Schulgemeinde Neuhausen. — Schulgemeinde Pfettrach. — Schulgemeinde Reichersdorf. — Schulgemeinde Vilsheim. — Schröder, Architekt, Adlkofen. — Graf v. Spreti, Gutsbesitzer, Kapfing b. Vilsheim. — Zethner, Hauptlehrer, Vilsheim.

Bezirksamt Mainburg.

Mandatar: Zur Zeit unbesetzt.

Gemeinderat Aiglsbach. — Gemeinderat Attenkofen. — Gemeinderat Haslach. — Gemeinderat Leibersdorf. — Gemeinderat Mitterstetten. — Gemeinderat Sandelzhausen. — Haug, Oberamtsrichter, Mainburg. — Heimatlergemeinde Mainburg. — Hopf, Exz., Generalleutnant a. D., Sandelzhausen. — Marktrat Au. — Marktrat Mainburg. — Rauscher, Pfarrer, Tegernbach. — Scherbauer, Pfarrer, Elsendorf. — Schmid, Pfarrer, Pötzmes.

Bezirksamt Mallersdorf.

Mandatar: Oberregierungsrat Hetzel.

Fischer, Lehrer, Untersteinbach. — Franz, Lehrer, Weichs. — Gemeinderat Bayerbach. — Gemeinderat Ergoldsbach. — Gemeinderat Geiselhöring. — Gemeinderat Graßlfing. — Gemeinderat Holztraubach. — Gemeinderat Niederlindhart. — Gemeinderat Oberellenbach. — Gemeinderat Schierling. — Holzner, Lehrer, Inkofen. — Huber, Pfarrer, Asenkofen. — Schulgemeinde Ergoldsbach. — Zeiler, Pfarrer und Kammerer, Grafentraubach. — Zinner, Bezirksamtmann, Mallersdorf.

Bezirksamt Passau.

Mandatar: Oberregierungsrat Freudenberger.

Bezirkskasse Passau. — Bischöfl. Ordinariat Passau. — Brauerei Hacklberg. — Buhmann, Bezirksbaumeister, Passau. — Ebner Alois, Gutsbesitzer, Hissenau. — Fürst, Professor, Passau. — Geiger Otto, Hauptlehrer, Passau. — Gemeinderat Hacklberg. — Haberkorn, Lehrer, Oberdiendorf. — Hausl, Pfarrer, Bad Höhenstadt. — Dr. Heuwieser, Hochschulprofessor, Passau. — Jodlbauer Joh., Landes-

ökonomierat, Hillerseed. — Kerber Karl, Kommerzienrat, Büchlberg. — Kreisoberrealschule Passau. — Peinkofer Max, Schriftsteller, Passau. — Dr. Poxrucker, Seminardirektor, Passau. — Dr. Schmöller, Hochschulprofessor, Passau. — Schulgemeinde Dommelstadl. — Schulgemeinde Hutthurm. — Dr. Sittler, Oberbürgermeister, Passau. — Stadtrat Passau. — Waldbauer'sche Buchhandlung, Passau. — Dr. Weinholzer, Spezialarzt, Passau. — Windhager, bischöfl. Finanzsekretär, Passau.

Bezirksamt Pfarrkirchen.

Mandatar: Oberregierungsrat Dr. Eller.

Abröll, Pfarrer, Simbach a. I. — Ammer, freiref. Pfarrer, St. Anna b. Ering. — Boher, Dekan, Tann. — Brand, Pfarrer, Erlbach. — Graf v. Geldern, Kämmerer, Thurnstein. — Gemeinde Dietersburg. — Gemeinde Eggstetten. — Gemeinde Ering. — Gemeinde Erlach. — Gemeinde Gumpersdorf. — Gemeinde Kirchdorf. — Gemeinde Münchham. — Gemeinde Neukirchen. — Gemeinde Obertürken. — Gemeinde Simbach a/Inn. — Gemeinde Stubenberg. — Gemeinde Waldhof. — Greiner, Brauereibesitzer, Thann. — Scheibelhuber, Ziegeleibesitzer, Simbach a/Inn. — Schulleitung Kirchdorf. — Schulleitung Stubenberg. — Sporrer, Pfarrer, Ering. — Stadtrat Pfarrkirchen.

Bezirksamt Regen.

Mandatar: Oberregierungsrat Feigl.

Bezirk Regen. — Marktrat Regen. — v. Poschinger, Fabrikbesitzerswitwe, Buchenau. — Schiller, Kunstmühlenbesitzer, Regen. — Schulgemeinde Regen.

Bezirksamt Rottenburg a/L.

Mandatar: Bezirksoberamtmann Stattenberger.

Bezirkslehrerverein Rottenburg. — Distriktsrat Rottenburg. — Dr. Frey. pr. Arzt, Rohr. — Gemeinderat Hohenthann. — Gemeinderat Koppenwall. — Gemeinderat Niedereulenbach. — Gemeinderat Niederleierndorf. — Gemeinderat Leitenhausen. — Gemeinderat Sandsbach. — Gemeinderat Semerskirchen. — Marktrat Pfeffenhausen. — Marktrat Rottenburg. — Dr. Mendler, pr. Tierarzt, Langquaid. — Mirlach, Pfarrer, Pfaffendorf. — Pausinger, Gutsbesitzer, Herrngiersdorf. — Schulgemeinde Rohr. — Sturm, Dechant, Allersdorf. — Weixlgartner, Pfarrer, Wildenberg.

Bezirksamt Straubing.

Mandatar: Oberregierungsrat Mantler.

Graf Bray-Steinburg, Reichsrat, Irlbach. — Hagenberger, Oberlehrer, Salching. — Lang, Pfarrer, Irlbach. — Realschule Straubing. — Dr. v. Schmieder, Schloß Steinach. — Schulgemeinde Aiterhofen. — Schulgemeinde Alburg. — Schulgemeinde Atting. — Schulgemeinde Geltolfing. — Schulgemeinde Hankofen. — Schulgemeinde Irlbach. — Schulgemeinde Ittling. — Schulgemeinde Leiblfing. — Schulgemeinde Leibersdorf. — Schulgemeinde Münchshofen. — Schulgemeinde Oberschneiding. — Schulgemeinde Obersunzing. — Schulgemeinde Paitzkofen. — Schulgemeinde Parkstetten. — Schulgemeinde Perkam. — Schulgemeinde Pönning. — Schulgemeinde Schambach. — Schulgemeinde Steinach. — Schulgemeinde Straßkirchen. — Trenner, Oberlehrer, Straubing.

Bezirksamt Viechtach.

Mandatar: Zur Zeit unbesetzt.

Gemeinderat Drachselsried. — Hoegl, Hauptlehrer, Kirchaitnach. — Hof Joseph, Pfarrer, Viechtach. — Jungwirth, Bezirksschulrat, Viechtach. — Schulgemeinde Drachselsried. — Schulgemeinde Gotteszell. — Schulgemeinde Teisnach.

Bezirksamt Vilsbiburg.

Mandatar: Zur Zeit unbesetzt.

Bauer, Pfarrer, Geisenhausen. — Brunner, Pfarrer, Vilslern. — Gemeinderat Altfraunhofen. — Gemeinderat Baierbach. — Gemeinderat Binabiburg. — Gemeinderat Bonbruck. — Gemeinderat Dietelskirchen. — Gemeinderat Eberspoint. — Gemeinderat Frontenhausen. — Gemeinderat Geisenhausen. — Gemeinderat Gerzen. — Gemeinderat Hölsbrunn. — Gemeinderat Jesendorf. — Gemeinderat Kröning. — Gemeinderat Loizenkirchen. — Gemeinderat Neufraunhofen. — Gemeinderat Rupprechtsberg. — Gemeinderat Vilslern. — Gemeinderat Wolferding. — Kunz, Pfarrer, Aich. — Lechner, Wachswarenfabrikant, Vilsbiburg. — Lohner, Pfarrer, Eberspoint. — Marktrat Velden. — Moser, Dekan, Gerzen. — Schulgemeinde Neufraunhofen. — Schweiger, Hauptlehrer, Frontenhausen. — Selmeier, Bankfilialleiter, Frontenhausen. — Spirkner, Pfarrer, Geindorf. — Stadtrat Vilsbiburg. — Vilsmeier, Dekan, Frontenhausen.

Bezirksamt Vilshofen.

Mandatar: Bezirksoberamtmann Grosch.

Dr. Frhr. v. Aretin, Schloß Haidenburg. — Denk, Kammerer, Wisselsing. — Gemeinderat Forsthart. — Gemeinderat Iglbach. —

*

Gemeinderat Kirchdorf. — Gemeinderat Langenamming. — Hallermayer, Benefiziat, Aldersbach. — v. Köberle, Generalleutnant a. D., Exz., Rammelsbach. — Mader, Stadtpfarrer, Vilshofen. — Marktrat Hofkirchen. — Marktrat Ortenburg. — Niederhofer, Pfarrer, Beutelsbach. — Prämonstratenser-Abtei Schweiklberg. — Gräfin v. Preysing-Moos, Kgl. Hoheit, Schloß Moos. — Schulgemeinde Vilshofen. — Stadtrat Osterhofen. — Stadtrat Vilshofen. — Weiß, Hauptlehrer, Otterskirchen.

Bezirksamt Wegscheid.

Mandatar: Bezirksoberamtmann Hastreiter.

Bezirkslehrerverein Wegscheid. — Fritsch, Pfarrer, Untergriesbach. — Gemeinderat Scheibing. — Oswald Hans, Direktor.

Bezirksamt Wolfstein.

Mandatar: Oberregierungsrat Fischer.

Bezirksamt Wolfstein. — Grubmüller, Lehrer, Perlesreuth. — Lang, Landrat, Brauereibesitzer, Freyung. — Dr. Lersch, pr. Arzt, Waldkirchen. — Marktgemeinde Freyung. — Marktgemeinde Perlesreuth. — Marktgemeinde Röhrnbach. — Maktgemeinde Waldkirchen. — Schulgemeinde Freyung. — Stockinger, Kooperator, Freyung. — Weinmayer, Steuerobersekretär, Freyung.

Mitglieder außerhalb Niederbayern:

Se. Durchlaucht Albert Fürst von Thurn und Taxis, Herzog zu Wörth und Donaustauf, Regensburg. — Fürst Thurn und Taxis, Bibliothek. — Altinger, Stadtpfarrer, Mühldorf. — Auer, Oberstleutnant, München. — Braunwart, Regierungsrat, München. — Bub, Oberregierungsrat, Regensburg. — Fremd, Pfarrer, Wald a. d. Alz. — Frey Rudolf, Oberlehrer a. D., Freising. — Gammel, Kooperator, Moosinning. — Gars, Provinzialat der Redemptoristen. — Frhr. v. Gumpenberg, Regierungspräsident, Bayerbach b. Ergoldsbach. — Gymnasium Freising. — v. Handel, Hofbaurat, München. — Hellmeier Otto, Postinspektor, München. — Dr. Höpfl, Staatsoberbibliothekar, München. — Jahn Gustav, Postmeister a. D., München. — Baron v. Kesling, München. — Kröninger, Pfarrer, Hagenheim. — Kulnik, Pfarrer, Reitenhaslach. — Lieb, Oberregierungsrat, München. — Mayer Max, Oberstudiendirektor, Freising. — Frhr. v. Ow, Bezirksamtmann, Pissing. — Rechl, Postverwalter, Kirchdorf. — Rothmayer, Pfarrer, Schweitenkirchen. — Dr. Tyroller, Oberregierungsrat, München.

Außer Bayern:

v. Schmelzing, Oberstleutnant, Charlottenburg. — Staatsbibliothek Berlin. — Dr. Trotter, öffentl. Notar, Innsbruck. — Universitätsbibliothek Leipzig.

Mitgliederzahl im ganzen 643.

II / Ser. (Berkeley)

2c

vols. 63 - 68, 70 - 74, 76, 81, 83, 86/1, 87 } zus.: 128.- } 326.25

+ bd. d. f. 16 vols: 198.25

17054

